ВЛАДИМИР ГУСЕВ

ПАМЯТЬ И СТИЛЬ



ВЛАДИМИР ГУСЕВ ПАМЯТЬ И СТИЛЬ





ВЛАДИМИР ГУСЕВ

ПАМЯТЬ
и стиль

СОВРЕМЕННАЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

МОСКВА

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1981

8
Г 96

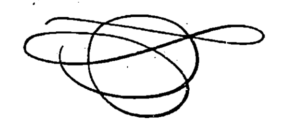
В книге Владимира Гусева «Память и стиль» удачно совмещаются чутье критика и научная основательность литературоведа с художественно-эссеистским стилем прозаика. Такой анализ обусловлен и самой темой исследования: историческая и социальная память, понятая широко, как один из основных компонентов культуры, преемственность гуманистических традиций современной советской литературы. А. Пушкин, А. Бестужев, Г. Державин, Л. Толстой, А. Блок, В. Маяковский, А. Платонов, В. Белов, В. Шукшин, Ю. Трифонов, Ю. Марцинкявичюс — их имена стали рядом в результате обновления классических традиций в литературе последних десятилетий. Автор размышляет о нерасторжимости социального и духовного, о целостности ощущения мира и человека в нравственных и эстетических исканиях зрелого социализма.

ХУДОЖНИК ВАЛЕРИЙ ЛОКШИН

Г $\frac{70202-242}{083(02)-81}$ 401—80. 4603000000

ОБНОВЛЕНИЕ СВЯЗИ

(Предисловие)



Для каждого, кто интересуется современной советской литературой, несомненно, что происходит новое и мощное ее приобщение к классической традиции. «Порвалась связь времен»,— сетовал Шекспир; у нас иначе. Наша литература всегда была известна своим вниманием к традициям классики; но ничего подобного не было. Ныне процесс, как представляется, необыкновенно полон и разнообразен. Причин тут много, но главные могут быть названы. Наше общество в глубине достигло большой духовной зрелости; накоплен колоссальнейший социальный и внутренний опыт. Есть потребность в осмыслении и синтезе; есть потребность, с высоты этого опыта, еще раз измерить главное в человеке и заново конкретизировать основные константы его существования. Нет нужды напоминать, что большая русская классика отличалась теми самыми особенностями, которые сейчас актуальны. Она напряженно искала соотношения начал социального и духовного, мыслительного и нравственного, нравственного и действенного, вообще «духа и действия» в человеке; ее неизменно занимали основы человеческой жизни, ее «последние вопросы»; она подробно и разнообразно разработала строгие и благородные стилевые формы, соответствующие этой проблематике и атмосфере.

Никто не обнимет необъятного; думается, что вопрос о классической традиции в советской литературе 60—70-х годов будет еще неоднократно обсужден в критике, в науке; сейчас же пытаюсь хотя бы отчасти затронуть темы, которые, мне кажется, наиболее злободневны именно для текущей советской литературы. В этом

смысле книга представляет собой развитие некоторых тезисов моей книги «В предчувствии нового» (М., «Советский писатель», 1974).

Такими темами представляются: соотношение социального и духовного факторов в искусстве, в частности в искусстве слова; духовная полнота, стилевой универсализм классики в проекции на современную литературу; проблема нравственного начала в литературе и в связи с этим различные принципы «соединения» авторского и объективного в ней; рациональное и интуитивное в литературе; целостность ощущения мира и человека; романтическое в литературе; национальное, интернациональное и общечеловеческое в искусстве слова; проблема мирового (в том числе ближайшего классического) контекста нашей современной литературы; общая *проблема стиля*, в аспекте, «в разрезе» которой берется вся остальная проблематика: это одно из объединяющих начал всей книги. Я исхожу из того, что идеи и тезисы должны возникать из анализа прежде всего *художественной* ткани литературы; а с этим и связан стиль.

Весь этот материал вынесен в план историко-литературной традиции; книга построена не в собственно проблемном, а именно в историко-проблемном порядке, ибо он более соответствует живой жизни литературы и, на мой взгляд, самой той атмосфере, о которой шла речь; стилевые принципы русских классиков взяты в их соотношении с индивидуальными явлениями и стилевыми тенденциями в современной советской литературе; с другой стороны, все эти тенденции спроецированы на классический контекст, на то *целое*, что являет собою наша магистральная культура, наш духовный процесс, как он выразился в искусстве слова. Соответственно такому построению, основной акцент сначала падает на самое классическую русскую (XVIII—XX века) литературу с «выходами» в современность, а затем на современную литературу с «выходами» в классику; так естественней ощущается динамизм и целостность процесса. Зарубежная литература играет здесь роль мирового контекста, фона для советской; эта проблема — одна из актуальнейших для критики. Но вопрос о современных стилевых поисках в проекции на классику — прежде всего. Несмотря на методологический риск (проблема худо-

жественного критерия), подобная постановка вопроса в данный момент представляется в каком-то смысле не только естественной, но и неизбежной.

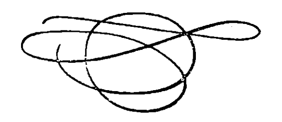
Главы книги не всегда взаимно выдержаны в одном и том же критическом жанре: они то более напряженны, то более аналитичны по духу и исполнению. Но чередование их подчинено определенной тенденции. Автор надеется, что более глубокое стилевое единство в книге ощутимо.

Не только общие мысли, но и некоторые конкретные мотивы переходят из главы в главу — в соответствии с целями автора, «перезванивают»; иногда это оговаривается.

Наше общество сейчас напряженно ощущает единство великой духовной традиции, ее общечеловечески-прогрессивные корни; литература чувствует и отражает это.

Книга направлена на то, чтобы еще раз, в меру возможностей автора, напомнить об этой могучей связи времен; о том, что мы не только деятели настоящего, полные заботы о будущем, но и наследники громадного прошлого, что повышает меру нашей ответственности и за само будущее.

ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ



Нет такой школы в литературоведении, которая не решала бы для себя специально проблему стиля. Мало того, во многих школах эта проблема попросту, заявленно или de facto, стоит во главе угла. Поэтому разговор о широких теоретических и историко-литературных проблемах стиля необходимо начать пусть с чрезвычайно краткого, но *общего* по своему характеру разговора о проблемах литературоведческой методики.

Объединенное общими принципами методологии, советское литературоведение последних десятилетий, однако, выделило внутри себя несколько школ методики. Соревнование между ними есть диалектика научного процесса в литературоведении. Проблемы, возникающие между школами, иногда касаются и общеметодологических категорий; однако же основные расхождения практически лежат в сфере конкретных принципов.

Есть школы «чисто социологическая», «традиционно-синкретическая» на марксистско-социологической основе, «целостно-духовная», «бахтианской методики», «структуральная»[1]. Все они выступают на общей платформе марксистской диалектики и историзма; однако же методические акценты чрезвычайно разные. Некоторые из этих школ взаимодействуют между собой и практически сосуществуют в деятельности тех или иных конкретных литературоведов, собственно теоретиков. Но как тенденции и как полюсы школы реальны.

Если говорить о «чисто социологическом» принципе,

[1] Все эти термины условны, не общеприняты.

то наиболее центростремительно он проведен, например, в трудах Г. Н. Поспелова и его учеников. Краеугольным камнем здесь является понимание искусства как прямой идеологии и историко-идеологически интерпретированной гносеологии. Конкретные черты системы целиком определяются этими исходными позициями и обозначены резко и замкнуто; вообще эта система обладает большой силой замкнутости и во многом возводит ее в принцип. Основные категории для исследования — содержательно-идеологический пафос в искусстве, социальные характеры как момент тематический, объективный, и одновременно идеологический, метод как принцип отражения (практически — как основной гносеологический принцип), жанр как проблематика, стиль как система выражения идеологически-художественного содержания.

Что касается «традиционно-синкретической» школы, то она является наиболее широкой и общепризнанной; чтобы понять ее принципы, можно обратиться к трудам многих ведущих литературоведов. Проявляя большую гибкость и внимание ко всем новейшим конкретным достижениям в области теории литературы и историко-литературного литературоведения на теоретической основе, эта школа обнаруживает большую жизнеспособность и активность методических реакций. Сами ее принципы неоднократно изложены в различных специальных работах.

Некоторые исследователи, принадлежащие, как правило, к новейшим поколениям в литературоведении, в последнее время довольно подробно развили принцип, который можно условно обозначить как «целостно-духовный» подход к искусству. Определяющим здесь выступает понимание феномена художественного творчества как целостного явления, имеющего свое субстанциональное «ядро», сердцевину. С точки зрения общей гносеологии можно сказать, что здесь делается упор на духовную *специфику* искусства, выделяющую его из иных сфер. Причем именно духовную, а не «эстетическую», как в некоторых наших школах «чистой эстетики» на философской основе... Признание «имманентной» силы художественного творчества неизбежно ведет к романтическим тенденциям в методике и к некоторому приглушению собственно аналитического начала. По этому по-

воду данная школа неоднократно подвергалась критике, однако же энергия ее уважения к искусству как к духовной сфере, принципиальный «адогматизм» в подходе к художественной ткани продолжают привлекать ей сторонников.

В известной мере в принципе противостоит ей современная «структуральная» школа. Следует сразу же сказать, что наши «структуралисты» обычно мало походят на своих западных «коллег». Правда, самое понятие структурализма ныне стало столь широким и расплывчатым, что под него можно подвести слишком многое, в том числе и М. М. Бахтина. Но если говорить конкретно, то наша современная структуральная школа, идя от «Проблемы стихотворного языка» Ю. Н. Тынянова и подобных работ, стремится учесть живую, реальную диалектику стиха, образа, систему динамических *отношений* в творчестве. Еще дальше от чистого структурализма работы, например, Л. Я. Гинзбург и др.— работы, в которых методика Тынянова воспринята в философском и психологическом разрезе, что резко выводит анализ за пределы текста как такового — а это, по сути, уже не структурализм. Однако же должно сразу отметить, что момент недиалектической, механистической аналитичности — аналитичности, проведенной на уровне чистого рассудка в кантовском смысле,— все-таки всегда был ахиллесовой пятой этой школы во всем ее предании, традиции и современности. В дальнейшем мы отчасти столкнемся с конкретикой этого положения[1].

Одним из наиболее влиятельных теоретиков последнего периода в советском литературоведении, несомненно, был М. М. Бахтин.

Здесь буду подробнее: так диктует проблематика этой книги.

---

[1] Вообще же недостатки этой школы, хотя и в значительно ослабленном варианте, те же, что недостатки формализма в неортодоксальном его варианте; соответственно критика может быть та же, что проведена в известных работах против формализма (П. Н. Медведев и др.).

При упоминаниях о вышеназванных методических школах здесь почти не введено научных имен и конкретики, так как характеристика деятельности каждого крупного исследователя и доказательства его принадлежности к той или иной школе опять-таки повели бы слишком далеко в сторону. Обозначения школ даются лишь как рабочие постулаты.

Труды М. М. Бахтина разнообразны по тематике и другим признакам и продолжают выходить посмертно; однако же наиболее действенные идеи-тезисы М. М. Бахтина не столь многочисленны. Это «полифонизм» и «диалогизм» (амбивалентность), равенство «низа» и «верха»; а также «хронотоп» и другое.

Следует со всей решительностью напомнить, что общая философская и литературоведческая концепция М. М. Бахтина как целое и система не сводится к этим идеям-тезисам, тем более взятым вне контекста; таким образом, возражения, которые могут быть выдвинуты против этих идей-тезисов, порою относятся скорее к плоским интерпретациям системы М. М. Бахтина, чем к самой этой системе. Однако в данной ситуации приходится обратиться именно к этим идеям-тезисам как таковым: они обладают самостоятельной жизнью.

Популярность идеи «диалогизма» («полифонизм», «амбивалентность» — разная конкретика того же) и логически вытекающей из нее идеи равенства «низа» и «верха» ныне колоссальна. Здесь М. М. Бахтин вновь вывел на свет и абсолютизировал черту художественного творчества, весьма существенную для него (*до последнего* уровня!) и не акцентировавшуюся прежде в конкретном (не философском) искусствознании и теории творчества. Речь идет о «многозначности» художественной идеи, еще конкретнее — о равновесии в ней различных *позиций* применительно к искусству прозы, то есть прежде всего к проблеме характера («Проблемы поэтики Достоевского»), а затем к проблеме слова как такового (статья «Слово в поэзии и в прозе»). М. М. Бахтин утверждает, что в новейшей прозе *последняя* авторская позиция может выражаться в разных, а то и во всех персонажах — как это, на его взгляд, и происходит в творчестве Достоевского. Нет нужды говорить, насколько внутренне «удобна» эта идея для практика и для конкретного аналитика творчества. Искусство с его извечным равновесием «диких сил», казалось, давно ждало, чтобы это его свойство было возведено в абсолют, в ранг его генеральной сути. Оно не подчиняется методу «отмычек» — не сводится к плоскому тезису. Давно известно, что произведение дает впечатление глубоко художественного, когда в нем силен принцип явного или тайного контраста «на равных», когда проти-

всборство изнутри развитых сил, *игра* этих сил идут не по принципу авторского «подыгрывания» одной из этих сил, а на полном пределе изнутри каждой из этих сил. Кантовская теория искусства как таковая изложена в «Критике способности суждения»; здесь Кант говорит о духе, рассудке, вкусе, воображении как эталонах творчества, об игре сил, о незаинтересованности как признаке прекрасного[1] и т. д. Однако же надо вспомнить и другие идеи Канта, исподволь влияющие на его теорию художественного творчества, — идеи, изложенные в «Критике чистого разума» и др., в частности, идею об «антиномиях». Принцип антиномии как внутреннего и внешнего равновесия по сути чрезвычайно важен для кантовской трактовки искусства, а не только мироздания в целом. Это весьма органически учитывает М. М. Бахтин, для которого кантовская теория жизни и творчества внутренне, несомненно, существенна.

Однако же Кант говорит, применительно к искусству, не просто об игре сил, а об игре *духовных*[2] сил, что дает большую разницу сравнительно с формулой «игра сил». В самом деле, «незаметно» введено объединяющее понятие — «дух». Здесь встают разные общие вопросы, касающиеся недостаточности трактовки искусства как чистого диалогизма[3] и т. д.

Проведя идею об «антиномиях», Кант в «Критике практического разума» стремится, однако, найти объединяющее начало. М. М. Бахтин, для сферы искусства, фактически снимает вопрос о самих этих поисках — выносит его в ряд неправильно поставленных. Однако же *всякая* духовная сфера, в том числе и искусство, мстит за пренебрежение принципом единства.

Начнем с того, что если господствует полный диалогизм и полифонизм, то неясно, на каких основаниях строится сама целостность каждого данного произведения. Положим, начало Петра и начало Евгения в «Медном всаднике» художественно и морально уравновеше-

---

[1] И. Кант. Сочинения в шести томах, т. 5. М., «Мысль», 1966, стр. 318—337.

[2] Там же, стр. 319, 330.

[3] М. М. Бахтин говорит о диалогизме применительно к художественной прозе, но идея все время невольно «иррадиирует» — концентрически расширяется в своем значении. Она воспринимается как генеральная концепция художественного творчества.

ны (о чем писали, например, А. Платонов и современные пушкиноведы). На чем, в таком случае, строится поэма «Медный всадник» как поэма, как *художественное произведение*? На самом этом равновесии — ответят? Но равновесие и есть равновесие, и не более; оно не обязано составлять целостность — внутреннее органическое единство. Уравновешены Земля и Луна, телега и лошадь, мальчик и девочка на качелях, но каждый из них — и сам по себе. Лошадь есть лошадь, а телега есть телега, а вместе они — лошадь с телегой («система»), и не более. Очевидно, что тайная целостность поэмы «Медный всадник» гораздо сильнее; на каком же основании она осуществляется?

Но ведь есть автор — ответит здравый смысл, — как и традиционная эстетика; но ведь именно «субстанция автора» как автора снимается, отрицается при диалогизме. Автор, по этому принципу, до предела присутствует изнутри в Петре и в Евгении, но сам по себе не выявлен — не имеет значения.

При очевидном неудобстве этой ситуации можно заметить, что автор в Петре все же выявлен как *петровская* позиция (петровская духовность-индивидуальность), автор в Евгении все же выявлен как *евгениевская* позиция (евгениевская духовность-индивидуальность), а самое поэму все же объединяет автор как «Автор», то есть как последняя духовная инстанция самого автора. «Божественный человек в нас»[1] — сказал бы Кант в своей системе терминов. Причем возникает оригинальное состояние, при котором те две *последние духовные* позиции по сути «морально равные» — находятся на одном (в данном случае) духовном уровне: это духовно-*человеческие* позиции, уравновешенные между собой, причем в каждой из них участвует и *часть, элемент* позиции автора как именно *«Автора»*; но как последняя *духовная* позиция — позиция, далее которой нет пути, — позиция, лишенная *целостно-индивидуального* человеческого начала,— выступает все же «разлитая», «растворенная» в тексте позиция «Автора». Она *«просвечивает»* (сквозь текст), определил бы Гегель.

Так же и у Достоевского. Можно сколько угодно го-

---

[1] И. Кант. Сочинения в шести томах, т. 3. М., «Мысль», 1964, стр. 502.

ворить о равенстве начал Мити и Ивана; но все же Митя не убил — Автор «подыграл» (хотя и не внешне, не вульгарно подыграл!) герою: имея дело с *убийцей* Митей, Автор не провел бы *свою* «нравственную идею» (Кант).

Далее. М. М. Бахтин — как, кстати, и формализм, который он много и сильно критиковал, но от которого в данном случае методологически зависим (известно, что критика бывает формой отталкивания как формой зависимости),— не учитывает диалектики художественного образа в *глубину* (от формы к содержанию) — не учитывает *иерархии* художественных слоев, неравноправия их. Это касается и уровня самих художественных идей и образов. Идя по логике чистого диалогизма, мы должны признать моральное и художественное равенство не только, положим, Мити и Ивана (как образов), но и Мити и Смердякова. *Такова* логика идеи, и с этим ничего не поделать, несмотря на все оговорки. Еще два-три логических хода, и равны (*морально* равны, а не de facto в эмпирической текучке жизни!) Отелло и Яго, Пушкин и князь Шаликов, добро и зло, талант и неталант, истина и ложь и т. д. Здесь могут ответить, что вообще-то *принцип контраста* на *равных* является кардинальным в поэтике художественного творчества, и нет такого стиля, который так или иначе, явно или скрыто не учитывает этого; это верно. «...Возникнул мир цветущий из равновесья диких сил»: этот принцип извечен для художественного творчества. Но сам *«механизм»* такого контраста нами освоен еще недостаточно. «Нынешние декаденты, Baudelaire, говорят, что для поэзии нужны крайности добра и крайности зла. Что без этого нет поэзии. Что стремление к одному добру уничтожает контрасты и потому поэзию. Напрасно они беспокоятся. Зло так сильно — это весь фон,— что оно всегда тут для контраста. Если же признавать его, то оно всё затянет, будет одно зло, и не будет контраста. Даже и зла не будет — будет ничего. Для того, чтобы был контраст и чтобы было зло, надо всеми силами стремиться к добру»[1] (Толстой). Когда поэт, вообще художник «сталкивает лбами» высокое и низкое и т. п. («. . .а я — весь из

---

[1] Л. Толстой. Собрание сочинений в двадцати томах, т. 19. М., «Художественная литература», 1965, стр. 476.

мяса, человек весь — тело твое просто прошу, как просят христиане — «хлеб наш насущный даждь нам днесь» [1]), когда он это делает, то, чувствует он или не чувствует это, сознательно или интуитивно идет на это, но в таком контрасте морального *равенства* как такового нет, а есть лишь *уравнивание* высокого и низкого, добра и зла и т. д. — и из *этого-то*, собственно, и высекается искра художественного эффекта. Из самого этого факта, ситуации уравнивания. За каждым кардинальным понятием, образом гносеологически и онтологически тянутся ассоциации, которые незыблемы в нашем сознании, сколько бы мы ни «переворачивали» их. И вот, когда сталкиваются «на равных» низкое и высокое и т. д., то мы внутренне поражаемся не тому, что они действительно равны, а тому, что они именно *уравнены*: высокий дух приравнен к «мясу» и т. д. Тем самым поэт устанавливает в мире новые связи и взаимодействия, но если проследить все понятия и категории и образы до их корня и сути, то все остается на *своих*, а не на чужих, местах. Между тем поверхностно мыслящие теоретики принимаются говорить *о равенстве* всего и вся в этом мире — в *духовном* мире.

Когда М. М. Бахтин от идеи о полифонизме и диалогизме прямо (и логически!) переходит к идее о равенстве «низа» и «верха» (в сущности, все это — одна и та же идея!), он несколько упускает из виду упомянутую грань вопроса; некоторые его последователи и эпигоны уж открыто акцентируют ее.

Все сказанное относится к той общей стороне искусства, которая связана с нравственным и с моральным его содержанием. Не приходится закрывать глаза на то, что вопрос этот во все времена существования теории художественного творчества оставался предельно острым и редко решался однозначно. Даже такие последовательные умы, как Платон и Кант, оставили, и порою умышленно оставили, в этой сфере много двойственного, не сводимого к одному тезису. Совершенно очевидно, что дело связано с рельефностью, «многозначностью» самого предмета рассуждения (искусства), с неприменимостью к нему метода «отмычек»,— что силь-

---

[1] В. Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1953, стр. 24.

ный и бесстрашный ум всегда внутренне учитывает. Великий соблазн свести искусство к «нравственной идее» (Кант) наталкивается на столь же великое и мощное сопротивление со стороны непосредственного художественного материала, который оказывает это сопротивление одинаково равнодушно в любом подобном случае, будь то попытка свести его к моральному или социологическому тезису, к общефилософской, гносеологической теории и т. д. В то же время присутствие «нравственной идеи» в самом глубоком и широком значении этих слов в высоком искусстве в общем и целом вполне несомненно. В этой ситуации некоторые теоретики ищут логического выхода из дилеммы в мысли о разделении самого искусства на два искусства: условно говоря, низкое и высокое. Высокое связано с нравственным началом мира, низкое — нет. Свободно от него. Проекция этой идеи на искусство напрашивается уже из учения Канта о возвышенном и прекрасном и их соотношении; да Кант, не перелагая этого логического решения на плечи последователей, отчасти и сам проводит такую проекцию, хотя и не развивает мысль подробно (конец «Критики практического разума»). Л. Толстой прямо говорит о двух типах творчества — нравственном и безнравственном. Несколько в иной плоскости, но тот же вопрос ставит Ясперс и др.[1]

Забегая вперед, можно видеть, что учение о двух искусствах тоже чревато крайними теоретическими опасностями. Ибо совершенно ясно, что когда дело доходит до конкретики, то именно вследствие многозначности, образности (в широком смысле), непосредственности и т. д. подлинного искусства его чисто нравственные характеристики затруднены и являются неисчерпаемым и вечным источником для различного рода ошибок и недоразумений. Что кажется «низким», на другом этапе оказывается высоким, что казалось высоким, оборачивается простым риторическим штампом и т. д. В безнравственности обвиняли Шекспира, Пушкина, Лермонтова и иных, в качестве образцов художественной морали выступали Булгарин и др. Нередки и такие случаи, когда произведение чрезвычайно морально и даже нравствен-

[1] См.: П. Гайденко. Философия культуры Карла Ясперса. «Вопросы литературы», 1972, № 9, с. 64—92.

но (то есть органически, а не рассудочно морально), но при этом совершенно нехудожественно; эти случаи, собственно, из самых типичных.

Со всем тем идея о двух искусствах в принципе не пуста. Конкретные трудности есть конкретные трудности; их вообще не избыть при *анализе* художественного творчества. Но как *тенденция*, как *возможная перспектива*, как возможный вариант отношения к творчеству эта идея может быть принята. Простое сопоставление таких имен, как, положим, Пушкин и Кукольник, Гюго и Дюма-отец, Блок и Северянин (переходя опять на текущий уровень — Рубцов и Асадов), убеждает в возможной плодотворности этого подхода как именно «перспективы». Ибо когда остроумный и талантливый А. Моруа в книге о Дюма-отце (сам выбор объекта демонстративен!) утверждает, что Гюго скучен, а Дюма истинно гениален, мы чувствуем, что это именно остроумно, но как-то *опасно* остроумно. В некотором роде почва уходит из-под ног... Интуиция не обманывает нас в данном случае. «Королева Марго» — из числа интересных и даже внутренне современных романов; но все должно быть на *своих* местах. Мысль о двух искусствах как о *тенденции* помогает здесь. В конце концов, говорим же мы — *все равно* говорим — о литературе и беллетристике, об искусстве высоком и «развлекательном», серьезном и «массовом» и пр. Так почему бы нам не признать эту тенденцию и теоретически, а не только явочным порядком, эмпирической «контрабандой».

Могут сказать, что во все это вмешивается не только нравственное начало, но и «простая» проблема художественного уровня и соответственно подготовленности мышления и восприятия «перцепиента» — восприемника творчества (читателя, зрителя и т. д.). Это так. Но само понятие художественного уровня связано с глубинным ощущением *художественной*, а не просто бытовой, нравственности, *ее* уровня; это понимал и Кант. Упрощенные и прямолинейные моральные решения, не вытекающие из общего художественного объема, как раз чрезвычайно ходки в том развлекательном искусстве, которое безнравственно по своей *органической* природе; с другой стороны, подлинно *высокое* искусство, каким бы оно ни казалось низким и безнравственным на первый взгляд, неизменно внутренне обладает этим *очищающим*

(вспомним Аристотеля) художественно-нравственным зарядом и (во многом) тем самым, собственно, и просеивается и отстаивается временем и во времени как искусство высокое и большое, серьезное. «Истинное», как мы говорим.

Ибо высокая художественность и высокая нравственность, как и высокая правда (как истина), есть в конечном и глубинном итоге одно и то же, только взятое с «разных сторон»...

При всем этом остается одно коренное сомнение, которое состоит в следующем. Пусть, скажут, речь идет о контрастах, имеющих в конечном итоге моральнонравственное происхождение. Пусть разнится равенство и уравнивание. Но как быть с контрастами (с «диалогизмом», «полифонизмом»), не несущими в себе нравственного содержания? Понятно, что «равенство» «низа» и «верха», контраст на равных добра и зла (или конкретных образов и категорий, выражающих собою начала добра и зла),— принцип опасный, контраст опасный; но контраст, положим, красного и синего? Желтого и зеленого? Серого и розового? Есть ли здесь равенство, или здесь тоже уравнивание? И если, в данном случае, *есть* равенство, то можно ли всякий раз разбирать, где контраст морален, а где не морален, где равенство, где уравнивание и т. п.?

Вопросы трудные, и ответы можно начать с того, что на «чисто эстетическом» уровне *все* контрасты, разумеется, лежат на одной горизонтали и все члены контрастов, сопоставлений равны между собой: в *данном* смысле, в *данной* плоскости «уравнены» и «равны» — одно и то же.

В *этом* отношении добро и зло и их производные, красное и синее и др. одинаково равны между собой: на уровне контраста и сопоставления; этот уровень анализа был фетишизирован формалистами (затем структуралистами) и как метод невольно продолжен от них М. М. Бахтиным, при всей критике в их адрес с его стороны; может быть, отчасти именно поэтому некоторые западные и наши теоретики «интуитивно» относят М. М. Бахтина к числу структуралистов... Вынесение за скобки фактора *духовного качества*, проблемы глубины и поверхности, высоты и низа, *вертикали* художественного явления как духовного явления в общем и целом

роднит всех структуралистов; это почувствовали и в Бахтине. Уравнивание низа и верха есть фактически один из способов такого «вынесения за скобки».

Но все дело в том, что «чисто» эстетический уровень не исчерпывает всех уровней самого-то искусства. Поэтому, во-первых, контрасты (диалогизм и пр.) в искусстве могут быть, в свою очередь, разных «уровней» и обладать разной степенью «семантической», социологической и всякой иной, «в частности» — *моральной*, нагруженности. Может быть контраст нравственно более нейтральный и контраст нравственно более активный, вплоть до «уравнивания». Художник интуитивно знает все это и, кстати, обычно из чувства все той же внешней гармонии сочетает и «переплетает» разные виды контрастов, «диалогов»: тут «уравнивание», тут красное и синее и пр. ...Так создается «система», *сфера* семантически-образных взаимодействий, несущих разные духовные и психологические нагрузки и «работающих» на «сферическое целое». Во-вторых, контрастов, нравственно *абсолютно* нейтральных, в искусстве нет. Как нет их в духовной жизни как целом. Контрасты («диалог» и т. п.) могут быть именно более или менее нейтральны нравственно; но абсолютно нейтральными быть не могут: как попросту не могут быть *духовно* нейтральны. Конечно, можно бы вслед за Ясперсом[1] повторить тезис, что искусство может быть великим, а может быть и прекрасным (Ясперс, как нетрудно видеть, развивает мысли Канта) и что *просто прекрасное* (а не великое, не возвышенное) искусство не обязано быть общедуховно, и в частности нравственно, активным; но и Ясперс знает, и мы чувствуем, что и это положение никак не безусловно. Контраст красного и синего (например) имеет свой художественно-нравственный оттенок, хотя он, разумеется, и менее резко выражен, чем, положим, контраст белого и черного. Фактор цвета в искусстве обладает своим духовно-символическим содержанием — как и всё вообще в искусстве. Цвет ассоциативен и т. д. Не говоря уж о таких внешних ассоциациях, как символика огня, пламени, беспокойства, динамики (и связан-

---

[1] См.: П. Гайденко. Философия культуры Карла Ясперса. — «Вопросы литературы», 1972, № 9, стр. 64—92.

ная с этим новейшая символика) за красным, символика вечной лазури, тайны, мечтания и т. д. за синим, есть и бессознательная и подсознательная символика в *самом сочетании* этих цветов. Ведь сочетаемость и несочетаемость цветов, цвета, ведь все эти «традиционные сочетания» цветов, цвета (в частности как раз и красный и синий, зеленый и желтый и пр.) — все это происходит от некоего исходного чувства общей гармонии, в конечном итоге связанного и с нравственным *состоянием* человека (и мира); в свою очередь, *контрасты к традиционным сочетаниям* (популярные ныне в прикладной бытовой эстетике, да порой и в самой живописи) есть «уравнивания» к каким-то общенравственным, как и общеэстетическим и общедуховным состояниям, которые были «приняты» прежде,— есть уравновешивание, компенсация чего-то и пр. ...Словом, все целостно и едино в духовном содержании творчества; и взаимных «выпадений», по сути, не так уж много.

Чтобы покончить с темой о соотношении в художественном творчестве «чисто эстетического» и нравственного начал в связи с теорией М. М. Бахтина, следует сказать, что, может быть, давно уж необходимо было поставить вопрос о моральной *однозначности* при эстетической *многозначности* искусства и о соотношении этих сфер. Искусство — как и сама жизнь, впрочем, которую искусство духовно «отражает», «сгущает»,— чрезвычайно противоречиво, «диалогично», сложно, многослойно, непосредственно-органично, интуитивно, нравственно-интуитивно и т. д. в своем моральном (нравственном) *процессе*, «органике», но оно, как и сама жизнь, *однозначно* по своим нравственным итогам: такова *природа самой морали*, она не может быть «амбивалентна», двузначна и многозначна. Причем, «итоги» не следует понимать в хронологически-временно́м, пространственно-физическом контексте (то есть итоги не в том смысле, что в конце произведения должна быть «мораль», и не в более тонких вариантах того же), а следует понимать «по-гегелевски», «логически». В данном случае именно не как логическое предшествие, а как логический (не от бытовой, не от рассудочной, а от диалектической, от духовной логики) итог. То есть логический итог морали (нравственности) всегда однозначен — как в жизни, так и в искусстве. Это не снимает фактора

«эстетической многозначности»: это просто *разные плоскости* проблемы.

Поставив этот вопрос, следует идти далее, так как вопрос этот слишком сложен, чтобы *решать* его не специально и без подробного исследования и аргументации.

Завершая разговор о М. М. Бахтине, необходимо сказать и следующее. Говоря о «диалогизме» в бахтинском смысле этого слова, требуется, во всяком случае внутренне, иметь в виду, что само признание этого вопроса ставит под сомнение самое природу искусства как высокого духовного творчества. «Низу» терять нечего, «верху» есть что терять; уравнивание «низа» и «верха» — не равенство. («Низ» и «верх» здесь, напоминаю, понимаются как чисто духовные категории.) А может быть, ставят под сомнение и самое вообще *духовную* природу художественного творчества. (Оговорки наподобие «практически-духовный», с неверной ссылкой на раннего Маркса, на деле не играют роли; см. об этом в 1-й главе моей книги «В предчувствии нового», Москва, 1974.) Несомненно, что теория М. М. Бахтина, взятая с одной из ее сторон (что и делается теми или иными его последователями и эпигонами), есть сильнейший троянский конь в сферу понимания искусства как высокого духовного и просто духовного творчества.

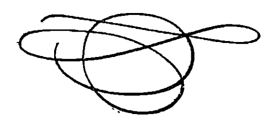
Когда здесь говорится «просто духовного», то имеется в виду *логически* недоказуемая, но многими философами априорно принятая мысль о том, что «в сфере духа» светлое начало господствует над «темным», что темное — не субстанция, а извращение самого светлого; что темное есть результат «расщепления» светлого, что светлое, однако, первично и исходно, что «отделение» временно, а «после» (также «логически» после!) всё вновь растворяется в светлом.

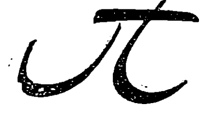
Если принять эту позицию (хотя термины здесь слишком условны и абстрактны), то искусство, по М. М. Бахтину, фактически вообще *не* является *духовным* творчеством, феноменом. Ибо «равенство» низкого и высокого есть победа низкого.

Таковы соображения по поводу основной концепции М. М. Бахтина; поскольку в дальнейшем изложении будут неоднократно возникать ситуации и проблемы, рассмотренные М. М. Бахтиным, то следовало заранее определить отношение к вопросу.

Кроме того, в работе есть попытка использовать все то лучшее, что методологически и методически достигнуто различными школами советского литературоведения, упомянутыми выше.

Что же касается собственно позитивной, конструктивной *авторской* проблематики, то она — в последующих главах.





риняв церемонную позу, Державин хвалится, что первый он

...дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Он скромничает; бешеный темперамент, яростные поступки, неукротимая гордость, неуживчивость, необыкновенная жизненная действенность, сменяемая приступами творчества или меланхолии, — такова репутация, которая тянется за Державиным.

Жизнь его, как говорится, чисто русская: со взлетами и падениями, с непомерной куражливой амбицией и смирением, с метаниями и самовысверливанием.

Он вышел из глубинки и был необычайно причастен к бытовому укладу низовой жизни. XVIII век славен и тем, что под петровско-немецкими внешними формами провинция порою сохраняет сугубо кондовую и толстокожую Русь. Державин, дворянин, потомок «мурзы», тем не менее беден и принижен, он долго не может выбиться из самых ничтожных чинов и имеет дело с соответственною средой. Тяжкое сукно, грошовая свеча, дремучие постоялые дворы, сказки, байки, холщовый народ — вот атмосфера Державина в его молодые годы.

Есть во всей этой атмосфере какой-то уют и внутреннее спокойствие.

Будто просыпаешься в предрассветном детстве, и за окошком еще темно, а над тобою — мать или бабка... А вокруг — толща жизни.

Державинская автобиография, написанная в третьем

лице, пестрит намеками, уводящими в эту атмосферу.

Родившись в 1743 году и претерпев немало мытарств по поводу бедности, смерти отца, он стараниями матери все-таки получает образование лучшее, нежели в академии мосье Бопре; но, в отличие от Петруши Гринева, чье детство и отрочество дает весьма определенное представление о детстве и отрочестве Державина (кстати, и родился-то он под Казанью, как раз в пугачевских местах), в конце концов его отправили не на восток («того не надобно, пусть в армии послужит!»), а, наоборот, в Петербург — в Преображенский полк, в гвардию, пусть и рядовым.

Юный Державин, конечно, был рад тому.

Рано пробудившиеся литературные порывы и широкий общий дух талантливости, ума, энергии, напора личности гнали его «вверх», к свету — требовали соприкосновения с источниками культуры; где же было ждать этого, как не в Петербурге? Чувство народной жизни впитал он с детства; как истинно русский, он не нуждался в постоянных доказательствах этого чувства — оно и так слишком глубоко сидело в нем; он не боялся, что Петербург его обессилит и избалует — наоборот, он, ощущая в душе своей «силы необъятные», жаждал помериться ими с кем-то и с чем-то; помня, что в годы школярско-гимназических штудий он неизменно был первым по разным предметам и, так сказать, по самому уровню, по мощи тайного дыхания личности, он жаждал увидеть свой потолок или убедиться, что потолка нет.

Державина носит по столицам: то Петербург, то Москва...

Вскоре мы видим Державина в колоритнейшей сцене его жизненной драмы-трагедии — видим юношей, рвущимся в «Северную Пальмиру», опаленную карантином. Тут-то он, в порыве бешенства после унижения, бросает на заставе чемодан, набитый рукописями; итак, истинно ранний Державин для нас отсутствует...

Успехи и провалы Державина при дворе хорошо известны. Он участвует в возведении Екатерины на трон, в походе на Петергоф, но не слишком «вознагражден». Награды, как и следует в таких случаях, получили не те, что махали шпагой, а те, что ухмылялись из-за портьер. Шувалов обещал повезти Державина за границу, да не повез. То на Державина гневаются за его предерзкие

выходки и публикации, то его возводят в фавор за торжественные стихи; сам он мечется, проявляет нетерпимость, гордость и смирение, которое паче гордости; в нем бьется сознание достоинства своего таланта, сознание духа народа и высших энергий мира, которые он представляет как поэт; достоинство Державина — это не достоинство и именно амбиция «бытового» человека; такое «достоинство» русский человек вообще невысоко ставит; это достоинство ответственности за те высшие силы, от которых он представительствует; при этом Державин — сын русского XVIII века, и многое в нем, Державине, намешано от этого века; да, он порою был *слишком* сыном этого века — его атмосферы, нравов, наконец, его *языка*; и это сыграло угрюмую, роковую роль в самых судьбах его поэзии — поэзии, гениальной по замыслу... Сын этого века, он, как бытовой человек, не верит в абсолютную ценность поэзии; «эстетический» век еще предстоит; для Державина высокое служение — это прежде всего государственность... Он, наконец, произведен в офицеры, он деятельно участвует в усмирении Пугачева: как же иначе? он — дворянин, государственный человек... Тем не менее — нелады с начальством... Отставка... «Статская служба»... В метаниях от чиновничьих бюро к поэтическому столу идут бурные, смутные годы.

Наконец, «Фелица».

На Державина изливается поток милостей.

На поэтическом столе — золотая табакерка с надписью: «Из Оренбурга от Киргизской царевны Мурзе Державину».

Екатерина была какой угодно, но глупой не была. Она любила иметь Державина и державиных в свите. Но потому екатерины и любят державиных в свите, что державины не любят быть в свитах.

Достоинство гения... достоинство русского дворянина, мужчины, наконец, проснувшегося человека — личности.

Все это неразрывно с крупным талантом — *его* достоинством.

Конечно, тщеславие, честолюбие делают свое дело; Державин польщен, доволен... на время.

«Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется»...

«...но холопом и шутом не буду и у царя небесного».

Достаточно вспомнить эти строки Пушкина, повторившего Ломоносова, чтобы понять и Державина.

Лавовая сила есть лавовая сила; как ни высчитывает ее собственный рассудок гения, она все равно прорвет. Как бы государственно и благопристойно ни вел себя поэт Державин, он мог бы предположить, что обязательно не угодит какому-нибудь князю Вяземскому лишь тем одним, что он — именно Державин. Он и не угодил. К тому же, вместо того чтоб спокойно воровать и наслаждаться жизнью, он, Державин, немедленно стал доискиваться до правды как раз там, где поиски правды были и неприличны и непристойны: во владениях финансиста и полицейского — этого Вяземского. Ищи себе правду, сочиняя сатиры на мелкую сошку и на англоманию; так нет.

И вот Державин в почетной ссылке,— он губернатор Олонецкого края — полнощного царства Борея... Много там было дел и горестей, и хлопот — и что же осталось?

Осталась ода — «Водопад»...

Да и та писана позднее.

И вновь государственный поэт Державин не поладил с вельможей: ныне — с наместником края Тутолминым.

Не уживается, не уживается Державин; сетует Екатерина...

Вот он губернатор Тамбовской губернии...

Если судить о губернаторах по «Истории одного города», возникнет недоумение. Державин не предусмотрен. Он не упразднял науки, а наоборот. С яростной энергией насаждает он просвещение. Открывает училища, строит типографию, организует газету, театр и концертные представления. Тамбовская губерния живо становится средоточием гуманитарной культуры. Он привлекает к своему делу неутомимого просветителя Н. И. Новикова, борется с бюрократией, улучшает содержание «колодников», требует, чтобы ему нелицеприятно указывали на его собственные губернаторские промахи, обеспечивает «доступ к себе во все часы дня людей всех состояний... исполнение приказаний и помощь угнетенным».

Могла ли эта неукротимая деятельность Державина

встретить поддержку? Нет. К тому же, как всякий именно духовно талантливый человек того времени на административной должности, он вечно делает не то что надо; дерзит не тому, смиряется не там, рассеянно улыбается при необходимости подобострастного поклона, кланяется нечиновному лицу. А главное, всех тормошит, везде угловат, не в меру горяч, не к погоде пылок.

Новое губернаторство кончилось тем, что Державин прямо попадает под суд. Вскоре он оправдан, но... суд есть суд.

Державин — «лишний человек» на чиновничьих должностях своего века; он желает послужить, принести благо отечеству, просвещению и так далее — и ему в голову не приходит, что это-то желание ему и вредит. Даже при Екатерине, которая, в общем, поощряла крупных и даровитых людей, Державина как-то некуда деть. Впрочем, при ближайшем рассмотрении и Суворова, и Румянцева, и Новикова, и тем более Радищева было некуда деть... Екатерина проявила сообразительность тем, что иногда умела девать — подалее от трона, но с выгодой для него.

Ка́к доживал Державин то в Петербурге, то в Званке, как приветствовал он юного Пушкина, а затем возглавлял «Беседу»; как умер он, начертав фактически на собственном гробе:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы

(Последние строки, 6 июля 1816), —

все это описано во многих пособиях по Державину; кого интересуют подробности — обратитесь к ним.

Что́ же такое, однако же, *сам* Державин?

Что за явление, «что за притча»?..

XVIII век...

Ну, что́ там — XVIII век...

Гигант Ломоносов...

Радищев, Крылов, Новиков, Фонвизин... Дмитриев...

Да, да...

Уж совсем плоско, как в театре теней,— Сумароков, Хемницер, Капнист...

Чтó же Державин?

Почему при его имени нам «снится» нечто неимоверно живое и мощное?

Нечто как бы озаренное киноварью и латунным блеском?

В чем дело?

Нет ли тут ложного света, бреда и миража?

Нет.

Державин был рожден гениальным поэтом.

Но XVIII век... О, XVIII век.

Тут запутаешься в «системе стыков, контрастов»...

Век «вельмож» и баснословных побед; век мощи новой, петровской России, век грозного Пугачева, век царских богатств природы и новых поместий; век фанфар и величия, звуков меди.

Все это чувствовал, сердцем знал именитый «старик» Державин.

Но — век младенчества послепетровского духа.

Век мощных, порочных страстей — и тайного недомыслия, неготовости.

И предков скучны нам роскошные забавы,
Их добросовестный, ребяческий разврат...

Человек, сказавший такое, обладает тяжестью и глубиной духа; XVIII же век — это XVIII век; всё надо быстрей, скорей, громче, крепче; всё надо мощней и выше — иначе Европа сомнет, Азия подопрет с тыла; всё надо, надо и надо...

А это?

А это потом...

И это потом...

И это потом...

Но культура — это растение глубинное, «органическое»; но *язык народа* не терпит спешки, когда он, народ, образует свой высокий *литературный* язык; но

сам жизненный стиль всего русского — быстро ехать, да медленно запрягать...

Державин родился гением; грозным заревом из оранжевого и синего клубится его высокий дар...

Державин родился гением; родился — Пушкиным — хотя и иным по складу, чем был сам Пушкин: более *грозным*; более шекспировским, что ли.

Державин родился гением...

Пушкин гармоничней, Державин стихийнее...

Язык был не готов.

Культура была не готова.

Дух народа был не готов.

Жизнь народа не готова была.

А с этими вещами уж ничего не сделаешь.

Природе некуда спешить.

Культуре спешить некуда; у нее свой календарь и своя погода, свои времена для зимы и лета; как ни суетятся отдельные люди, у нее всему — *свое* время.

Державин, как сын глубинного народа, понимал и чувствовал это.

Но, как именно сын народа и своего времени, не мог прыгнуть выше головы.

Отсюда отблеск драматизма и даже трагизма на всем облике и судьбе поэзии Державина.

Как бы Лаокоон срывает с себя витых, тугих змей; как бы колосс, кривя рот, отдирает с себя тину и ряску... отдирает — и не может содрать.

Этот вулканический, лавовый, дисгармоничный, трагический пафос, да, чужд Пушкину; там — гармония и величие белого света, радости и спокойствия.

Державин — напор и багровых и «темных» сил; недаром кто-то сравнил его с Гоголем; соответственно в нем, в Державине, есть такое, есть нечто, чего не находим в Пушкине...

Поэты издавна знали это.

Тютчев — глас хаоса, космоса и бездн — через голову Пушкина «зрит» в око Державину:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине...

Тут интонация од Державина.

А Баратынский — родственник Тютчева в потомках? Он родственник ему и по Державину:

Смерть дщерью тьмы не назову я
И, раболепною мечтой
Гробовый остов ей даруя,
Не ополчу ее косой.
О дочь верховного эфира!
О светозарная краса!
В руке твоей олива мира,
А не губящая коса...

Тут — «На смерть князя Мещерского» в варианте «первой» же трети XIX века; дисгармонизм, напор мощных сил, меди — медных звуков оркестра тут еле-еле укрощены и обращены в стих — в гармонию...

«...в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия» (Радищев).

Знал ли Державин Шекспира?

«Гамлета»?

Смутный вопрос; можно считать, что знал, можно — не знал; но Маяковский, а перед ним Хлебников, а перед ним еще и Случевский, тоже «через голову» Пушкина «зрящие» на Державина,— знали... и, если говорить о стихе и его конфликтах, претворяли Шекспира через Державина.

Не хватит ли «аналогий»; собственно, они и пошли-то — от мысли уж о *самом* Державине; что же он сам? *Чтó* же сам-то Державин?

Глагол времен! Металла звон!
Твой страшный глас меня смущает;
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет — и к гробу приближает.
Едва увидел я сей свет,
Уже зубами смерть скрежещет,
Как молнией, косою блещет,
И дни мои, как злак, сечет...

Многое трудно простить Державину; ведь нам ныне нет дела, какой там Лаокоон в XVIII веке разгибает на себе каких змей; читатель жесток — и прав в своей извечной жестокости; он увидит—

Мужайся, твердый росс и верный,
Еще победой возблистать!
Ты не наемник, сын усердный;

Твоя Екатерина мать,
Потемкин вождь, бог покровитель;
Твоя геройска грудь твой щит,
Честь мзда твоя, вселенна зритель,
Потомство плесками гремит.
Мужайтесь, росски Ахиллесы... —

и ухмыльнется, и, чуть зевнув, потянется и отложит книгу; а если и возьмет снова, то рискует напасть на такие потоки многословия, славянизмов, на такие неловкие и слова и строки, на такую наивность риторики («Когда обильными речами Потом восторг свой изъявишь, Бесценными побед венцами Твою супругу удивишь»), что еще и скажет:

— Ох, эти литераторы. Развели. Державин, Державин. Он, может, и Державин, а читать его невозможно. Хорошо, что я физик и не обязан...

И закроет уже навек.

Откройте!

Откройте, читатель!

Не надо открывать на второй половине «Осени во время осады Очакова» и на длиннотах из «Водопада»; надо знать, на каких местах открывать даже и великих национальных поэтов,— надо бережно, чутко, с *трудом* относиться к родной культуре — тогда, как говорится, и она раскроет свои богатства; «Да ведь у Пушкина, вон, все хорошо»,— скажете вы; вы так думаете? откройте скандинавские «песни» — подражание Оссиану (кстати, отчасти через Державина, а у того через Львова); «По камням гробовым, в туманах полуночи, Ступая трепетно усталою ногой, По Лоре путник шел; напрасно томны очи...» — начинает юный поэт — и вы уж поникли от скуки; а юный Лермонтов?

Конечно, у Пушкина и у Лермонтова меньше такого, чем у Державина; и у них гораздо больше ровного от начала и до конца: Пушкин сетовал, что у Державина — ни одного выдержанного стихотворения; и, кроме того, о Пушкине и Лермонтове мы уж давно *знаем, что* читать. «К Наталье», «Боярина Оршу» мы не откроем. Мы знаем их и не *юных;* а Державин словно бы до седых волос — юн да юн.

Поэт может быть силен не всем целым произведения, а отдельными строфами и слоями строф. Так часто у Державина. «Водопад»; из начала:

Алмазна сыплется гора
С высот четыремя скалами,
Жемчугу бездна и сребра
Кипит внизу, бьет вверх буграми;
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит...

Седая пена по брегам
Лежит буграми в дебрях темных;
Стук слышен млатов по ветрам,
Визг пил и стон мехов подъемных:
О водопад! в твоем жерле
Все утопает в бездне, в мгле!

Ветрами ль сосны пораженны? —
Ломаются в тебе в куски;
Громами ль камни отторженны? —
Стираются тобой в пески;
Сковать ли воду льды дерзают? —
Как пыль стеклянна ниспадают...

Не жизнь ли человеков нам
Сей водопад изображает?..

Это великие строки.
А далее?

Се ты, отважнейший из смертных!
Парящий замыслами ум!
Не шел ты средь путей известных,
Но проложил их сам — и шум
Оставил по себе в потомки;
Се ты, о чудный вождь Потемкин!
Се ты, которому врата
Торжественные созидали...

И прочее вялое и громоздкое...

Есть, однако, и у Державина *целые*; Пушкин знал это, но полемически заострил ситуацию — в письме к Дельвигу, полагавшему, что Державин — вообще вершина всего.

Пушкину надо было «сдвинуть» Дельвига; он не думал о будущем историке литературы, который поймет его слова за букву мнения, а не за динамический факт сознания...

Будем же более спокойны...

Лучшее, высшее у Державина — это «На смерть князя Мещерского», «Бог», «Фелица», «Властителям и судиям», «Евгению. Жизнь званская»...

Во всем этом, как и в лучших строках «Водопада»,

«Снигиря», «Виденця мурзы» и иного, проступает мощный, симфонически-музыкальный и красочный гений Державина; это великое «сочетание» красок и музыки, видимо, поразило даже таких видавших виды в культуре, как Иннокентий Анненский; кажется, перед взором встает корявая глыба, а над ней — небо, водопад, черный лес...

И багрянец зари.

Заря не случайна: это торжественный и широкий символ. Символ и бури высоких чувств — и иного.

Державин — государственная поэзия.

Само «прозвание»-то...

Бывает такое стечение обстоятельств; хочется вообще думать, что фамилия его — псевдоним, так плоско и ясно ложится она на идеологию классицизма, «представителем» которого слыть Державину среди школьников; классицизм, ода; да, это так; Державин — «классик» по букве направления; он, конечно, романтик по складу образа — ближе Шекспиру в каком-нибудь переводе Пастернака или просто английскому, чем Расину или Корнелю; но он именно «классицист», «классик» по государственной своей ноте, по той *державности*, с которой он мыслит Россию,— дворянин и воитель, деятель на гражданской ниве, певец Фелицы как дальнего идеала.

Россия — все, для России — все; россы — великое, светозарное, праздничное начало мира... Таковы мысль, мечта и порыв.

Но мучительно трудно мировоззрение Державина; демоны раздирают царство его Фелицы, и, кстати, как известно, чем ближе сама Фелица, тем менее она Фелица (felix!); рожденный свободным, рожденный воином духа, он оторопело и пасмурно наблюдает, как попирается главное в человеке и главное в Государстве, о котором мечтает он в идеале как о символе царства божия; тайное беспокойство не дает ему воли; могучие то инфернальные, то багряно-заревые и синие образы душат его — и рождают трагические слова, сцепления слов:

Рассекши огненной стезею
Небесный синеватый свод,
Багряной облечен зарею,
Сошел на землю новый год...

Гряди, сын вечности прекрасный!
Гряди, часов и дней отец!
Зовет счастливый и несчастный:
Подай желаниям венец!
И самого среди блаженства
Желаем блага совершенства,
И недовольны мы судьбой.
Еще вельможа возвышаться,
Еще сильнее хочет быть...
Герой бессмертной жаждет славы,
Корысти — льстец, Лукулл — забавы...

Мощные, жилистые руки обвисают на миг в бессилии — обвисают пред непобедимыми слабостями людей; но вот снова напряглись мышцы, Лаокоон — Муромец — воздымает могучие бешеные взоры, потрясает дремучей, огненной гривой — и грозит — грозит и долу и небу:

Не внемлют! видят — и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодействы землю потрясают,
Неправда зыблет небеса.

Цари! Я мнил, вы боги властны,
Никто над вами не судья,
Но вы, как я подобно, страстны,
И так же смертны, как и я...

Воскресни, боже! боже правых!
И их моленью внемли:
Приди, суди, карай лукавых,
И будь един царем земли!

(«Властителям и судиям»)

XVIII век...

Век непрекаемости царей.

Век пробуждений грозного духа...

Россия извечно обновлялась...

Державин, деятель духа в первом поколении — первом поколении одной из обновленных Россий: ка́к еще клокочет в нем огненная стихия; какие вулканические, мучительные, именно лавовые силы рвут формы, закон, порядок отстоянной гармонической жизни; ка́к безнадежно далек он порою от тихого образа, созданного любителями классических линий и им самим: «Истину... с улыбкой...»

Он и тут был искренен — говоря об истине и улыбке;

но Державин, певец Фелицы, наверно, имел более дел с цензурой, чем даже абсолютно антигосударственный, антиначальственный, антицарский Лермонтов...

Особенно достается мурзам — вельможам.

Борьба с вельможей становится какой-то маниакальной идеей, одной из красных нитей Державина; он видит в «мурзах» овеществление тех демонов, которые дерут и дух и плоть родины. Если Державин и должен терпеть царя как наместника бога в святой России,— то эти-то?

Эти-то кто такие?

От лица мурзы:

Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож.
Кто сколько мудростью ни знатен,
Но всякий человек есть ложь.
Не ходим света мы путями,
Бежим разврата за мечтами.
Между лентяем и брюзгой,
Между тщеславья и пороком,
Нашел кто разве ненароком
Путь добродетели прямой...

(«Фелица»)

С дерзостью, неслыханной в частном человеке, он не щадил даже и Потемкина; мановение мизинца временщика — и «пииты» нет; но «божественный глагол» запрещает Державину отступать:

А я, проспавши до полудни,
Курю табак и кофе пью;
Преобращая праздник в будни,
Кружу в химерах мысль мою:
То плен от персов похищаю,
То стрелы к туркам обращаю;
То, возмечтав, что я султан,
Вселенну устрашаю взглядом...

Другая сторона духа — ощущение «тлена» — бренности мира.

Если суждения о смерти как о самой смерти напоминают о «Гамлете» и ином возвышенно европейском, то мысли о «тлене», о вознесении над текучкой жизни напомнят о Будде и об ином таком; что же из того?

Державин никому не подражает; но все мыслители мира порою думали об одном...

Утихли во мне желанья...
Друзья и сверстники —
Давно в другом мире...
И может ли это тело
Бояться поступи смерти?

Так пишет индийский лирик первого тысячелетия в ситуации пробуждения личности, кризиса гармонии...

Сей день иль завтра умереть,
Перфильев! должно нам, конечно, —
Почто ж терзаться и скорбеть,
Что смертный друг твой жил не вечно?
Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар.

(«На смерть князя Мещерского»)

С младенческой смелостью и величием ставит Державин последние, роковые вопросы бытия; он обращается к богу радостно, благодарно, но как-то дерзко, слишком размашисто, распахнуто; он говорит о роли человека — божественного вместилища:

Ты есть — и я уж не ничто!
Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал духов ты небесных
И цепь существ связал всех мной.

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества;
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь, — я раб, — я червь, — я бог!
Но будучи я столь чудесен,
Отколе происшел? — безвестен...

Черты и мрачного и торжественного барокко, о котором ныне так много говорят, несомненно видны в Державине; он не боится низкого и храбро идет навстречу ему; образы его порою отпето рискованны; червь и бог — рядом; аллитерация — на шипящие и свистящие; медь оркестра — стыки согласных — мучительны («И цепь существ связал всех мной») (это переймет Бара-

тынский в «Смерти»); сама космогоническая картина, даваемая им, рождает на горизонте скорее тень Воланда и подобных космических сил, чем идею и образ самого бога как чистого тихого света, лазурного средоточия:

Как искры сыплются, стремятся,
Так солнцы от тебя родятся;
Как в мразный, ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вратятся, зыблются, сияют,
Так звезды в безднах над тобой.

Светил возженных миллионы
В неизмеримости текут,
Твои они творят законы,
Лучи животворящи льют.
Но огненны сии лампады,
Иль рдяных кристалей громады,
Иль волн златых кипящий сонм,
Или горящие эфиры,
Иль вкупе все светящи миры —
Перед тобой — как нощь пред днем.

Но характерен сам этот выход в *свет* — порыв к *тому* светлому, перед которым все зримое-явное-бытовое-светлое — «нощь пред днем...». И тут дело не в названиях — не в словах-понятиях.

Но иногда и «свет» приземляется; это естественно и душевно понятно.

Тогда «свет» — это просто покой — «мотивы эпикурейства».

В сущности, и опять, и опять все оно связано: мощь державы и тлен творения, порыв и смирение грозных духовных сил, ощущение усталости — жажда покоя, изнурительно, галлюцинативно чувственная и одновременно духовная картина еды в «Евгению. Жизнь званская», фривольные обращения к Пленире (жене) и прочим (в том числе «Если б милые девицы...» со знаменитым желанием быть сучочком), призыв следовать среднему довольству, умеренности — все это по сути едино...

Во всем этом Державин неимоверно личен и личностен; известна его манера — писать «около себя» — не парить в общих абстракциях, а подавать жизнь во всем том ее единстве, которое осуществляется через единую личность...

Твой страшный глас *меня* (курсив мой. — *В. Г.*) смущает... Это благое направление для поэта; колоссаль-

ная, неслыханная разноречивость чувств, состояний, порывов, диапазонов духа, наконец, просто уровней поэзии, которую находим у Державина, хранится как *целое* лишь «около себя»...

Порою все же чрезмерно абстрактен Державин в чисто военных одах; эти оды Державина вообще иногда натужны; попросту говоря, они часто писаны по заказу — прямому или подразумеваемому; но когда речь идет о Румянцеве, о Суворове — Державин искренен; вот пусть и не ода, но все-таки военные стихи, притом берущие за душу:

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый снигирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат...

Это знаменитый «Снигирь»...

Пушкин, конечно, маслом по сердцу умастил Державина, когда тонко почувствовал не только его, державинский стиль (что греха таить, *тут*-то во многом причина восторга Державина!), к тому же улучшенный *пушкинской* музыкой, но и его, державинскую, истинную любовь:

О громкий век военных споров,
Свидетель славы россиян!
Ты помнишь, как Орлов, Румянцев и Суворов,
Потомки грозные славян,
Перуном Зевсовым победу похищали;
Их смелым подвигам страшась дивился мир;
Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами многозвучных лир...

Тут он задел за живое...

Чтó из того, что далее Пушкин пишет и «Слыхали ль вы» и иное в жуковском и батюшковском стиле; что «Арзамас» бойко воюет с «Беседой», а «Беседа» уныло сердится, и Державин-то входит в «Беседу», а в «Арзамас» — Пушкин; что сам Пушкин критически, здраво и трезво смотрит на опыт Державина, которому знает цену.

Все равно так и останется: гений понял гения; «старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил»; умиляясь этой великой сцене, мы даже увлекаемся: гений гения — он всегда поймет...

Увы, не всегда.

Не всегда так было...

Белинский и Грибоедов...

Толстой и Шекспир...

Но даже Лермонтов, чуждый всем государственно-классицистским заботам Державина, когда *надо*, берет *его* тон:

> Погиб поэт! Невольник чести,
> Пал, оклеветанный молвой...

Едина русская поэзия во всей ее диалектике; все самолюбивы, все (или многие) «бешены», все (или многие) дворяне, все «сами по себе»; но приходит миг...

> О росс! О доблестный народ!..
>
> (Державин)

> О громкий век военных споров,
> Свидетель славы россиян!

> Скажи-ка, дядя, ведь недаром
> Москва, спаленная пожаром...

> В Россию можно только верить...

> О, Русь моя! Жена моя! До боли
> Нам ясен долгий путь...

Извечное трагическое чувство...

История продолжается; «через голову», не «через голову» — все едино; могучий образ: гигант, окованный змеями, ломает их медные и тугие объятия; мощный гений рвется из толщи стихии; XVIII век... Россия, молодость европейско-российского времени.

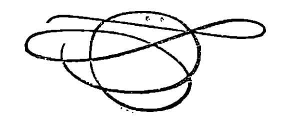
Ну, а умный Пушкин, который знал толк в Державине и в России XVIII века, на мгновение угрюмо задумавшись, — написал:

> Державин, бич вельмож, при звуке грозной лиры
> Их горделивые разоблачал кумиры.

И так и осталось.

Поди теперь, спорь...

ПУШКИН: УРОКИ СТИЛЯ



Со дня опубликования «Руслана и Людмилы» имя Пушкина неизменно было в центре не только идейной и общеэстетической, но и стилевой борьбы. И дело тут не в одном лишь генеральном значении Пушкина для нашей культуры. Дело еще и в том, что среди русских писателей Пушкин, как не раз говорилось, являет собою тип *художника* прежде всего. В классическом нашем искусстве, надо сказать, всегда была сильна мысль о внутреннем единстве духовной деятельности, сквозило пренебрежение ко всякой специализации, дифференциации ее, в частности,— к эстетическому началу как таковому. Когда-то В. М. Жирмунский писал о «врожденном руссоизме» нашего читателя и литератора — ниспровергателя «самоценных», слишком специальных духовных категорий [1]. В этом было много здорового, позитивного, в этом — немало секретов специфики и успехов нашей классической культуры. Однако же нельзя не признать и того, что поскольку, положим, для Толстого и Достоевского внутренне-*этические*, познавательные («герой же моей повести... правда» [2]) «сверхзадачи» были важнее чисто художественных, поскольку для Щедрина или Глеба Успенского «целостность человека» естественно выливается в основном в социальную проблематику, в которой она, эта целостность, тогда наиболее полно проявлялась, по мысли этих писателей (несмотря на «Выпрямила» и подобное),— то стилевые вопросы логически отходят на второй план. Здесь сплошь и рядом возникает та ситуа-

[1] «Вопросы теории литературы». Л., «Academia», 1928, стр. 156.

[2] Л. Толстой. Собрание сочинений в двадцати томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1960, стр. 156.

ция, о которой Гегель писал применительно к «романтическим искусствам», что содержание довлеет над формой; форма отступает под напором духа и жизни, стушевывается перед ними, и стилевые факторы — в тени. Разумеется, Толстой, Достоевский — каждый сам себе стиль, притом грандиозный; но так уж повелось — притом на то, мы видим, были свои веские причины,— что споры о Толстом, Достоевском, о Щедрине — это прежде всего споры о *содержании и уж в связи* с этим — о стиле: о «строгом реализме» Толстого, «реализме в высшем смысле» Достоевского, о гротеске у Щедрина.

В этом, как и во многих других отношениях, Пушкин был «гармоничнее», «художественнее» (конечно, в кавычках, ибо *по сути* речь идет лишь о *разных типах* самой художественности) своих гениальных преемников; при мысли о Пушкине тотчас же возникает внутренний образ четкой и стройной, законченно-совершенной *формы*, кристального *стиля*.

Это свойство Пушкина, как известно, в свое время хотели использовать деятели «чистого искусства», от Фета до акмеистов. Однако же они не имели особого успеха на этом поприще — и совершенно ясно почему. Пушкин не «просто великий стилист»[1] («а не поэт»), как полемически назвал его Писарев в пику Дружинину, Фету и иным, форма, стиль у него не самодовлеет; недаром Толстой, человек, зоркий на всякую пустоту, бутафорность в формальных моментах творчества, в своем знаменитом отзыве о Бальмонте («Мне Стахович говорил, что у Бальмонта мастерство техники. Никакого мастерства техники незаметно, а видно, как человек пыжится. А уж когда видишь это, то конец») тут же по контрасту вспомнил о Пушкине: «Вон у Пушкина: его читаешь и видишь, что форма стиха ему не мешает»[2]. Свидетельство Толстого здесь особенно дорого, ибо он не признавал и малейшей самоценности формы, а с авторитетами, как известно, не считался. Толстой тут вы-

---

[1] Д. Писарев. Сочинения в четырех томах, т. 3. М., ГИХЛ, 1956, с. 109, 377.

[2] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников». В двух томах. Т. 2. М., ГИХЛ, 1955, стр. 219—220 (запись Н. Н. Гусева). Другие известные отзывы Толстого о Пушкине в том же духе: см. там же, стр. 232 («Мы читаем у Пушкина стихи такие гладкие, такие простые, и нам кажется, что у него так и вылилось это в такую форму»), 246 («чувствуешь, что иначе нельзя сказать») и др.

ражает мысль, в сущности, очень точно очерчивающую главный принцип стилистики Пушкина: форма — это гармоничное, точное *выражение* чего-то (то есть содержания, сути духовной), не более и не менее того. Как только нарушается это строгое равновесие, как только совершается перекос в ту или иную сторону (у некоторых акмеистов, например, в сторону «формы как таковой»), так мы сразу интуитивно знаем, что пушкинский стиль, пушкинская традиция тут уже переосмыслены в своей сути, а не в деталях.

Кардинальное свойство, о котором сейчас идет речь, делает стихи[1] Пушкина очень «выгодным», адекватным материалом для современных раздумий о стиле — о смысле самой этой категории.

Наша наука, текущая критика и сама литература сейчас находятся на той стадии, когда явственно требуется новая конкретизация понятия «стиль». С одной стороны, развертывание и активное вторжение в сферу художественной литературы различных смежных и несмежных поэтике дисциплин с их методами, с другой — вящая живость, напряжение стилевых проблем в нашей литературе 50—70-х годов — тому причиной.

Ныне ясно, что стиль нельзя, например, толковать как одно лишь «своеобразие», «индивидуальность» художника (а это толкование еще бытует в учебниках): сама практика творчества и усилия многих литературоведов, теоретиков искусства (Д. С. Лихачев, Г. Н. Поспелов, А. Н. Соколов, А. В. Чичерин, П. В. Палиевский и мн. др.) вновь показали, что в стиле, в стилевых факторах нельзя искусственно изолировать общее и своеобразное; индивидуальный стиль — лишь одна из ступеней, один из уровней в «скользящей шкале» стилевых категорий: стиль произведения, индивидуальный стиль художника, стиль школы, стиль направления, стилевая тенденция. . .

Более плодотворно широкое «искусствоведческое» (связанное со старой традицией в истории изобразительных искусств) понимание стиля как общей системы выразительных средств, как закономерности художественной формы. К этой трактовке приходят такие разные

[1] О прозе — особый разговор; см. далее.

по своим школам теоретики, как Г. Н. Поспелов, А. Н. Соколов, П. В. Палиевский[1].

В этой трактовке есть законченность и конкретность, есть большая искусствоведческая традиция (фактор, весьма важный при нынешнем состоянии искусствоведческой терминологии), но на данном этапе заметен «статический момент». Она все же слишком специализирована, она несет в себе нечто от тех просчетов, которые были в 20-е годы в сфере теории стиля как у формалистов, так и у вульгарных социологов. В самом деле, чрезмерно четкое отделение факторов формальных от факторов содержательных внутри столь ответственной аналитической категории, каковой исконно является категория стиля, вызывает различные неудобства в методике исследования. Это тем более ощутимо, что ныне, как никогда, есть потребность в освоении того *целого*, которое представляет собою всякая художественная «монада».

Выход, кажется, в понимании стиля как чистого «единства содержания и формы», как самого момента целостности в искусстве[2]. Эти естественные по своей мысли поиски несколько не были доведены до конца. Не говоря уж о том, что общая формула «единство содержания и формы», собственно говоря, дублирует такие «субстанции», как само произведение, как образная система и мн. др. и растворяется в них (будучи именно слишком общей), в ней все-таки вновь не преодолен статический момент, статическое понимание художественного целого. В свое время Ю. Н. Тынянов напомнил, что произведение — это прежде всего динамизм, это система *отношений*[3], а не застывшее нечто. В формуле «единство содержания и формы» есть верное ощущение внутренней сути художественного явления, но нет ощущения динамизма, жизни, борьбы, диалектики. Между тем умение схватить *одновременно* целостность, «органичность» — и динамизм, диалектику художественного

---

[1] Г. Н. Поспелов. Проблемы литературного стиля. М., изд-во МГУ, 1970; А. Н. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968; П. В. Палиевский. Статьи о стиле, о произведении в «Теории литературы», тт. 1—3. М., «Наука», 1962—1965.

[2] А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М., «Советский писатель», 1965, и др.

[3] «Проблема стихотворного языка». Л., 1924, стр. 5—7 и далее.

явления — ныне одна из труднейших и главных задач аналитического освоения художественного творчества. Таков уровень гуманитарной науки, таковы проблемы текущей литературы; эта задача, трудность неоднократно была осознана в искусствоведческих работах нашего времени.

Поэтому мне кажется, что при трактовке стиля как категории ближе к конкретной истине не слишком простая формула «стиль — это художественная форма» и не слишком общая и статичная формула «единство содержания и формы» [1], а такие обозначения, как «переход» содержания в форму, формы в содержание,— сам фактор, *закономерность*, момент этого «перехода». Стиль — это закон художественной формы, как момент «перехода» в «дух», в содержание. Это художественная форма, взятая в плане ее закона и динамики вширь и вглубь [2].

Разумеется, само слово «переход» приходится ставить опять-таки в кавычки, чтобы напомнить, что перед нами — аналитическая условность, а *исходным* моментом является сама органическая целостность явления творчества. Словом «переход» обозначаем лишь тип взаимодействия идейно-духовного содержания и художественной формы: стремимся учесть динамический момент.

И Пушкин, как художник по преимуществу, дает обильный материал для иллюстрации этой мысли.

Особенно показательна в этом отношении лирика Пушкина: тот принцип гармонии, стройности, полной «сообразности и соразмерности» всех элементов, который столь кардинально важен для Пушкина, в его лирике выступает обнаженно — он не заслонен всем тем, с чем приходится иметь дело в крупных жанрах в силу самой их жанровой специфики:

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья,
Когда возвышенные чувства,

[1] Разумеется, конкретные варианты этой формулы у различных исследователей различны, но я стараюсь выделить общее.

[2] Подробней об этом — в книге «В предчувствии нового». М., 1974.

Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь,—
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осеня,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасною мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе,
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

(1823)

Это стихотворение недаром и по сути и по форме обратило на себя особое внимание самого Пушкина и — Белинского, одинаково ненавидевшего в период статей о Пушкине как голую риторику с «хорошим содержанием», так и бессодержательное рифмоплетство. Тут есть высокая, глубокая мысль — и пристальное претворение.

Это претворение, эта гармония сути и формы прежде всего видны в композиции — вообще одном из наиболее мощных лирических средств Пушкина, с его архитектонизмом, стремлением к стройной форме. Стихотворение развивается в виде четкого «лирического силлогизма» (как говорили в 20-е годы): нарастание, предельное напряжение и спад духовной идеи «остановлены» в форме почти идеальной строфической и стиховой симметрии. «В те дни, когда мне были новы» — начинает Пушкин поэтическую мысль — и далее идет нагнетание, резко поддержанное двойной анафорой («и... и», «когда... когда») и подчеркнутое диалектическим стыком смысловой и ритмической волн в конце первой строки. «Новы» — *что* же ново? — и далее — ответ на этот внутренний вопрос — ответ, в каждой строке восходящий на ясно отделенную от предыдущей, крутую ступень: «все впечатленья бытия», «и взоры дев, и шум дубровы», «и ночью пенье соловья». Крупный анафорический акцент с «когда» («Когда возвышенные чувства...») как бы вновь поднимает, поддерживает лирически-смысловую

волну, начавшую было незаметно чуть вять, опадать, — и она вдруг восходит до апогея: «Так сильно волновали кровь...» Далее тире — и маячит «ответ», гармонический спад, «каданс», нисхождение: «Часы надежд и наслаждений тоской внезапной...» В этих строках лирическая, ритмическая волна как бы переживает тот миг, когда движение замирает в зените, в своем апогее,— и держится, ждет в равновесии «сил». Затем нисхождение уже явно, подчеркнуто, узаконено; идет вскрытие, «пояснение», полное саморазвертывание идеи, замысла: «Печальны были наши встречи...» Последняя строфа — итог, разрешение; конец — как и положено в этом стиле — ставит резкую и «логическую» точку: «И ничего во всей природе благословить он не хотел».

Если взглянуть на другие стороны стиля — на лексику, ритмику, на систему деталей, то увидим ту же особенность: ясное, чуткое соответствие внешних форм — внутренним, образных сил, средств — духовному, содержательному заданию. Все — мера в меру, везде — сообразность и соразмерность: всего не более и не менее, чем требуется для прямого дела. Это — законченно-«замкнутое» *художественно-стилевое* решение.

Почти в каждом стихотворении Пушкина есть эта внутренняя четкость композиционных средств. Мало того, она сплошь и рядом выведена вовне, акцентирована, возведена в доминанту. Так, Пушкин очень любил лирическую композицию «двух частей», соединенных между собой по контрасту или какому-либо иному принципу. Сплошь и рядом две части — это просто две строфы: столь четко деление, столь важен, подчеркнут принцип симметрии. Таковы «Монастырь на Казбеке», «Друзьям» («Богами вам еще даны...»), «Ты и вы», «Птичка» («В чужбине свято наблюдаю...»), «Я вас любил...» и многое иное:

Высоко над семьею гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав «прости» ущелью,
Подняться к вольной вышине!

Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!..

(1829)

Здесь вторая строфа, давая выход, лирическое вскрытие пластической картины, запечатленной в первой, является психологически-изобразительным контрастом к ней и одновременно — ее развитием, разрешением; соотношения эти подчеркнуты и чисто «внешне» — композиционно-строфически и даже графически.

Пушкин любит стихотворение — развернутое сравнение. Ему импонируют простота, наглядность, контрасты и действенность этой формы. Два образных «алгоритма», две линии резко оттеняют, «освежают» друг друга — и вместе дают естественное, живое целое. Сплошь и рядом сама разгадка, секрет сравнения оттянуты в конец:

...Таков
И ты, поэт!

Тем самым ясность и само влияние композиции на контекст резко увеличиваются; в то же время Пушкин всегда в душе озабочен тем, чтобы композиция, при всей ее резкости, была именно естественной, живо-непринужденной; отсюда, например, любовь как раз к развернутым сравнениям — тропу более свободному и открытому, чем напряженная, субъективно-спрессованная метафора (ср. Державин, Маяковский):

На небесах печальная Луна
Встречается с веселою зарею,
Одна горит, другая холодна.
Заря блестит невестой молодою,
Луна пред ней, как мертвая, бледна,
Так встретился, Эльвина, я с тобою.

(1825)

Интересно, что Маяковский как стилист, в целом избегая сравнений и предпочитая метафоры, однако же очень любит сам момент развертывания, «разматывания», распространения тропа: пушкинская черта!..

Пушкин неизменно ценит такие средства поэтики, как рефрен («Шуми, шуми, послушное ветрило», «Храни меня, мой талисман» и т. д.), кольцо («Не пой, красавица»), вообще композиционный повтор, — средства, даю-

щие композиции и четкость, и легкую и ясную условность, и напевность, свободу одновременно.

Но все это не значит, что композиция, как и другие средства стиля, подчиняется у Пушкина одному лишь закону строгости и симметрии. То есть они подчиняются, но сама его стройность, строгость неизменно внутренне полна и напряженна. «Сладкозвучие», музыка, бег, напевность пушкинского стиха нередко сбивают с толку; он кажется только плавным и легким, тогда как на деле он скрыто патетичен, конфликтен. Многие даже и сведущие люди споткнулись на «простоте», мнимой бездумности и гладкости Пушкина. Играет роль и то, что строки Пушкина уже «автоматизировались» в сознании, стали само собой разумеющимися. Эта ситуация начала возникать еще и при жизни Пушкина. Даже читатель-почитатель Вульф втихомолку счел «Я вас любил...» пустыми альбомными стихами: его смущала их полная «безыскусственность», тот несомненный порядок слов и всех стилевых средств, когда ощущаешь, по словам того же Л. Толстого о Пушкине, что форма стиха не мешает, что иначе сказать нельзя. Действительно, стихи «Я вас любил...» лишены каких бы то ни было внешних, точнее, внешностных, средств стиля, средств «усиления» и экспрессии; они целиком построены на тайной музыке мысли-переживания, на строгом развертывании лирической идеи:

Я вас любил; любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем,
Но пусть она вас больше не тревожит...

Здесь — характерное для Пушкина совпадение логического и эмоционального планов, ритмов повествования: развитие чувства есть развитие мысли, и наоборот. Я вас любил; что же?.. слова «любовь еще, быть может» — прямой ответ на внутренний вопрос, возникающий после тех, первых слов; разговорность, как бы обыденная повествовательность строки «В душе моей угасла не совсем» (особенно характерно это простое, точное «не совсем»!) как бы незаметно подправлена, однако, легкой, воздушной, прозрачно-возвышенной инверсией «В душе моей» (вместо «в моей душе»), отчего строка и весь лирический рассказ, весь тон повествования тот-

час же получает некий добавочный, еле ощутимый, но важнейший оттенок серьезности, как бы простора и поэтичности; дальше — простое и — вновь — логичное развитие мысли, переживания, мысли-переживания: «не совсем» — но — «но пусть она вас больше не тревожит...». Уже в этих первых строках за само собой разумеющимися словами, как видим, возникает «второй план», особая объемность чувства — все то, что через несколько строк, после совершенно и логичного, и гармонического лирического нарастания завершится знаменитым «как дай вам бог...». Духовный конфликт здесь пределен, но именно поэтому — как бы спокоен; это не та ситуация, о которой молодой Маяковский скажет: «А лицо мое видели, когда я абсолютно спокоен?», но это примерно та же насыщенность самого «спокойствия».

Еще более конфликтность, напряжение стиха видны в «Я помню чудное мгновенье...». Приглядимся свежим взором к этим каноническим строкам. Например, обратим внимание на переход от второй к третьей строфе: «...и снились милые черты. Шли годы. Бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты...» Здесь — особый лирический синтетизм, скрывающий за собой миры и бездны. В нескольких строках — история души и — сама история за несколько лет. «Шли годы...» В одной этой мужественной фразе — особая плотность опыта: место ее в строке, в строфе, ритм ее, слова, предшествующие и следующие за ней — все тут значимо; нам ясно: *таковы* были эти годы, столько пройдено, пережито, что нечего и расшифровывать, что иначе не скажешь, как только — «Шли годы» — точка. Да еще это мощное, подтверждающее после точки: «Бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты». Здесь — и ссылка, и декабризм (встречи в Каменке!), и Воронцова — незабытая *та* любовь, и Кавказ, и Крым, и море, и степь, и иное — и все оно там, «за текстом», но и в самом тексте: так энергичны и ритмически насыщены эти внешне строгие, стройные строфы.

Для пушкинской композиции нередко характерно прямое и четкое сопоставление чисто человеческого и пейзажного планов. Пушкин любит природу — любит ее и в вихре, и в покое; но неизменно природа для Пушкина — напоминание о просторе, свободе, духовном пределе в самом человеке:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла...

Нередко видим у Пушкина стихи, в которых природа, просторы мира и мироздания будто и не названы прямо, но подразумеваются, составляют скрытый фон; именно это часто дает опять-таки такую внутреннюю полноту и объемность его внешне совершенно простой и строгой лирической композиции, его художественной идее:

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит; —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь, как раз умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Здесь ничего не сказано о полях, лесах и так далее; но, читая эти патетически-светлые строки, невольно видим человека, который стоит где-то, положим, у парапета Невы в сером, каменном городе — и думает о любимой (пусть это жена Наталья Николаевна, к которой, вероятно, конкретно обращены эти строки, пусть идеальный женский образ, в данном случае это все равно), и представляет — широкую степь, свою молодость, небо, простор; представляет, возможно, так и не увиденную Италию, «адриатические волны», о побеге к которым не раз думал притесняемый Пушкин в 30-е годы, когда написаны эти как бы неоконченные, но как бы и оконченные строки,— и от этих внутренних образов, этих чувств простые и четкие мысли обретают мощь и трагизм. Сами «бесхитростные» слова: «бегут за днями дни», «частичка бытия», «счастье», «покой», «воля», «обитель дальняя» — сами эти слова ненавязанно создают настроенность на простор и свет мироздания, которые оттеняют суету и усталость жизни, окружающей Пушкина. И эта грустная фраза, «на свете счастья нет, а есть...» — фраза, внутренне имеющая в виду, что нет ни счастья, ни покоя, ни воли,— эта фраза-строка, этот композиционный центр стихотворения дает ему «выход ввысь»: столь явно она собирательна и «абстрактна».

Это лишь немногие, частные примеры.

Итак, в лирической композиции Пушкина — как и в любом стилевом средстве любого великого поэта — видна вся его личность, все его художественное мировоззрение, стилевая индивидуальность; и мы видим, что эта индивидуальность прямо связана со стройным, гармоническим началом в художественном стиле, но что сама эта гармония внутренне сложна, патетична, диалектически напряжена. Вот почему опыт Пушкина вновь и вновь отсылает нас к самой категории «стиль»: требует динамики и ответственности во внутреннем толковании этой категории.

С высоким стилизмом, с чувством меры у Пушкина связано и еще одно свойство его поэтики, имеющее большое значение для современных стилевых споров.

Издавна имя Пушкина было в скрещении лучей при обсуждении вопроса о так называемых «классическом» и «романтическом» началах в искусстве, о двух генеральных принципах жизнеощущения и художественной организации материала, борьба и соревнование которых в высокой степени интересует немецких (Шиллер, Шлегели и др.), французских, а затем и русских теоретиков вот уж почти 200 лет, а корнями уходит в поэтическую практику и споры глубокой древности. В последний раз этот стилевой спор, в принципиально-мировоззренческой его интерпретации, остро вспыхнул у нас в 10—20-е годы[1] (в фокусе были Блок и Ахматова в их отношении к пушкинской традиции), затем стилевые вопросы этого ряда в советском литературоведении переместились в сферу художественного метода, а в 50—60-е годы снова обострилась стилевая, конкретно-художественная проблематика — может быть, потому, что дискуссии теперь вели в основном не теоретики, а сами поэты (И. Сельвинский, Н. Асеев, С. Маршак, А. Коваленков и др.). В последнее время споры о различных частных стилевых факторах, за которыми просматривается все тот же генеральный спор, вновь оживились.

В 20-е годы проблема обсуждалась не в плане борьбы текущих стилевых школ, а в плане теории стиля и стилей.

---

[1] См.: В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928, раздел II; Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., 1965, раздел «Статьи», Архаисты и новаторы. Л., 1929; Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. Петербург, 1923 и др.

Так, мысль В. М. Жирмунского, который опирался на труды ряда немецких теоретиков XIX — XX веков, состояла в том, что Блок наследует стихийную, эмоциональную, субъективную, романтическую традицию нашей лирики (опорные имена — Лермонтов, Тютчев), Ахматова же — традицию строгости, стройности и гармонической ясности, связываемую прежде всего с именем Пушкина. Блок — это вихрь, тайна, бездна, ночь; Ахматова и ее учитель Пушкин — день, свет, строгость, архитектура — созерцательность и спокойствие[1]. Так сказать, Тютчев и Блок — стихия, Пушкин и Ахматова — нирвана.

Не говоря уж о том, что поэтика Ахматовой явно не исчерпывает традиции Пушкина, сама традиция тут понята односторонне. Кстати, это тотчас же почувствовал Блок, у которого в его речи-статье «О романтизме» все время исподволь проглядывает недовольство концепцией В. М. Жирмунского, хотя последний очень хвалит Блока, берет его как высшее звено в цепи русского романтизма. Блок отпускает Жирмунскому довольно холодные комплименты, а затем на протяжении всего выступления напоминает, что искусство — *едино*, что все оно — по сути своей «романтизм» (ибо принимает в себя стихию и духовное состояние мира), а периоды «классицизма» — лишь «краткий и светлый отдых»[2] между взрывами стихии, которой овладевает гармония. Тем самым Блок, в знаменитых стихах 10-х годов и в «Возмездии» четко идущий от многих стилевых и духовных заветов Пушкина, несомненно, хочет напомнить, что и Пушкин, и он, Блок, как говорится, не так уж просты. Те же мысли о взаимодействии стихии и гармонии, об их нераздельности и т. д. Блок высказывает в знаменитой статье «О назначении поэта»: теперь уже — *прямо* на материале Пушкина[3].

Действительно, многими любимое и в старые, и в новые времена мнение, будто Пушкин — это прежде всего «гармония» (в узком смысле), «классика», спокойствие, светлая созерцательность, стройная радость, «нирвана»

---

[1] «Вопросы теории литературы». Л., 1928, раздел II. В периодике статьи печатались ранее.

[2] А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 6. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 368.

[3] Там же, стр. 160—168.

в противовес стихии, опровергается, во-первых, самой практикой лирического творчества как раннего, так и позднего Пушкина, а во-вторых — и самим характером тех споров, которые шли по этой части вокруг его поэтики. Вообще в литературе о Пушкине, в назидание вящим любителям *плоской* «гармонии», не раз напоминалось, что Пушкин писал не только «Я вас любил...» и «На холмах Грузии...» (где сама «печаль... светла»), но и

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна...
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?..

(1830)

...Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..
Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум...

(1828)

...И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю...

(1828)

...И, мнится, очередь за мной,
Зовет меня мой Дельвиг милый, —

(1831)

и многое другое в том же духе. Метод письма у Пушкина тут остается «стройным», но жизнеощущение отчасти тяготеет к «хаосу». Но дело, собственно, не в том, чтобы в пику сторонникам «дневного», «светлого» Пушкина доказать, что Пушкин, наоборот, был «ночным» и «темным» (что и неверно), а в том, чтобы восстановить истину в ее рельефности.

Пушкин в данном случае гармоничен в высоком и философском значении слова: он не боится «стихии», а одолевает ее, обретает над ней художественную власть, и об этом-то — сам поэт — говорил и Блок, и в том-то и разница алгебры и гармонии, о которых толкует Сальери: в отношении «магии чисел» эта разница не так уж

существенна, и там и там — чувство соответствия и закона; почти все математики — музыканты, а композиторы имеют вкус к математике; но гармония — это овладение живой стихией, это сама живая жизнь, преобразованная в «космос», в «порядок», а алгебра — это отвлечение от стихии, от жизни. Это закономерность без самой жизни. «Гармония» же, за которой нет стихии и динамики бытия, есть пустота, смерть, скорлупа — «форма», а не гармония.

Пушкин хорошо знал это и как поэт (см. выше), и как теоретик. Что касается последнего, то вспомним простое: Пушкин всю жизнь сражался как раз с «классицизмом» (см. многочисленные эпиграммы, полемические пассажи в «Онегине» и др.), а отстаивал «истинный романтизм» против романтизма ложного. Это второе было столь вразумительно, что мысль, традиция была немедленно подхвачена (ср. пары Онегин — Ленский и Печорин — Грушницкий, Петр — Александр Адуевы, Ставрогин — Петр Верховенский и др.) и в какой-то степени держится до сих пор: мы внутренне очень различаем романтизм как нечто дутое и фальшивое, как то, что «темно и вяло»,— и романтизм как порыв к высокому, как поиск духовного содержания человеческой жизни, как личностное начало. Для нас небезразлично, *кто* толкует о романтизме — человек ли, лишь нахватавшийся звонких слов (Грушницкий), или человек, знающий цену жизни во всей ее сложности. При этом надо учитывать, что *стилевое* содержание терминов «классический» и «романтический» было во времена Пушкина, правда, связано с конкретными направлениями в европейской и русской литературе конца XVIII — начала XIX веков, но типологически соответствовало тому же, что и у Жирмунского и у Блока; недаром В. М. Жирмунский и отсчет-то ведет от Шлегелей и иных теоретиков XVIII — начала XIX [1]... Это хорошо видно и по статьям самого Пушкина «О поэзии классической и романтической» (1825) и др.

[1] Многие пушкиноведы, как известно, склонны считать термин «истинный романтизм» аналогом реализма, однако же мы должны считаться и с теми реальными ассоциациями, которые вызывало слово «романтизм» как в пушкинские, так и в более поздние времена. Пушкин не мог не учитывать этих ассоциаций. В подробности этих споров я не вхожу, ибо здесь речь идет лишь о стилевой стороне вопроса.

Во всяком случае, всего этого нельзя не учитывать при разговорах о стройном «классицизме» и полном «спокойствии» Пушкина. Осторожней следует быть и при столкновении с такими вещами, как популярное ныне резкое противопоставление традиций Пушкина («день») и Тютчева («хаос», «ночь»), идущее от Ю. Н. Тынянова. Тютчев не «сменил», не «восполнил» Пушкина, а лишь развил, вывел в ранг доминанты *одну* из сторон его рельефного, динамичного жизнеощущения; так было со многими писателями, поэтами XIX века в их отношении к традиции Пушкина, это естественный фактор движения литературы, и не следует его переосмыслять слишком явно[1].

Пушкин — «одно в одном» «стихии» и «классики», порыва и «нирваны» (высшего созерцания): такова природа его гармонически-*художественного* гения. Не видеть этого — исказить ведущую черту жизнеощущения, стиля Пушкина. Конечно, каждый ищет и находит в Пушкине подтверждение своим стилевым принципам, это естественно, это было и будет; но и с исконным характером исходного материала надо считаться. Универсальность, многомерность — *эти* качества Пушкина ныне не должны быть забыты в пользу более частных и плоских.

Здесь уместно вспомнить о традициях Пушкина в самой современной поэзии. В последние годы Пушкина вспоминали отнюдь не случайно. Всякое оживление стилевых проблем связано с новым обращением к Пушкину. Мотивировка Пушкиным — неизменно одно из сильнейших средств эстетической полемики в русской литературе. Пушкин — авторитет, не подлежащий сомнению... Вопрос, однако, осложняется тем, что в Пушкине — по причинам, которые здесь уже отчасти названы, — можно найти все или почти все: настолько пластична, универсальна поэтика. Всякое извлечение, проекция из Пушкина всегда будет — Пушкин и не Пушкин, истина и не истина.

В послевоенные годы многие наши крупные поэты понимают это. Внимание к личности, стремление к пол-

[1] А такова в этом отношении, например, в целом основательная статья Г. Красухина «Великий спор (Пушкин и Тютчев)» («Вопросы литературы», 1972, № 11, 88—108). Есть и иные недавние статьи того же направления.

ноте внутренней жизни — все это приводит поэтов к мысли об изначальной не только и даже не столько «нагой простоте», сколько о равномерности, именно полноте поэзии Пушкина.

Характерен Александр Твардовский, который в поэме «За далью — даль» и в последующей лирике нередко совершенно явно ориентируется на стилевую традицию Пушкина, причем как раз на те ее черты, которые только что названы.

...Весенним заморозком чутким
Подсушен и взбодрен лесок.
Еще одни, другие сутки
И под корой проснется сок.
И зимний пень березовый
Зальется пеной розовой...

Здесь нет обычного для прежнего Твардовского «специального» «земного» колорита; здесь сама деталь, сам стилевой реализм пронизан той «легкостью», синтетизмом, которые тотчас же и напомнят о Пушкине; я не говорю о том, какой же «из Твардовских» художественно несомненней — прежний или этот; характерен сам порыв.

Таковы же, в лучших их стихах этой поры, Владимир Соколов, Николай Рубцов, Вадим Шефнер и иные поэты, весьма разные между собой: гармония, синтетизм поэзии Пушкина по-новому оплодотворяют стилевые поиски. В *этом* смысле призыв «вперед к Пушкину», время от времени раздающийся в нашей критике, всегда справедлив; иное дело, что некоторые поэты и критики «подгоняют» самого Пушкина под свои узкие вкусы и спорные стилевые манеры...

Однако же следует помнить, что «протеизм», разнообразие, многомерность Пушкина — это одновременно и ясное единство его общей поэтической системы и отдельных систем — произведений, циклов и пр.

Сегодня это следует особенно твердо сказать, ибо в некоторых работах упомянутое первичное, существеннейшее свойство всякой органической художественной системы как явления духовной деятельности практически ставится под сомнение. Ныне у некоторых молодых исследователей, слишком буквально и однозначно понимающих ряд плодотворных литературоведчески-философских идей ученых старшего поколения, как бы

«вездесуща» мысль о возможности «диалогизма» в высокой литературе — «диалогизма», под которым подразумевается принципиальное отсутствие единой «последней авторской позиции», «амбивалентность» текста. Как аналитическая и творческая установки и при умелом использовании эти мысли полезны, однако же представляется, что к ним следует подходить с должной трезвостью, с пониманием духовной природы и органической целостности явлений большого искусства. Если *только* «диалогизм», *только* антиномии, равные враждебные силы на одной горизонтали, то есть ли произведение, творческое явление как *целое*? Не распадается ли оно на эти силы? Налицо и другие проблемы. В книге есть более прямые поводы поговорить об этом подробней.

Творчество Пушкина — путеводная нить и в этом случае: в случае, когда надо бы устранить перегибы «диалогизма».

Вспомним универсальное, переломное произведение «золотого века» русской литературы.

Тут могут возразить, что есть специальные работы, где говорится, что диалогична лишь проза, в противоположность поэзии. Но в том-то и дело, что всякая идея обладает способностью иррадиировать, примеривать себя на большее, чем тот конкретный материал, на который она спроецирована автором. Мы чувствуем, что идея «диалогизма» в гораздо большей степени применима, например, как раз к *поэту* Шекспиру, чем, положим, к прозаикам Толстому [1], Чехову и иным. А раз так, то законно и даже необходимо брать идею сразу в ее наиболее дальнем радиусе.

«Евгений Онегин», весьма близкий в этом отношении «Дон Жуану» Байрона,— принципиально «монологический» роман. Конечно, его герои выявлены изнутри; конечно, в нем есть, так сказать, диалогизм до известного уровня (вплоть до уровня «практического разума», не включая его, сказал бы Кант) — до того уровня, где ге-

---

[1] Который не зря же терпеть не мог Шекспира, а Достоевского уважал как моралиста, но не считал художником. Конечно, дело тут не только в «диалогизме», но «обратная» Шекспиру, Достоевскому стилевая, эстетическая установка Толстого сказалась и в «антидиалогизме», принципиальном «монизме» позиции и интонации его повестей, рассказов, романов; см. далее.

рои сопоставлены *между собой*, где их, героев, позиции уравновешивают друг друга. Кто нам, положим, милее — Ленский или Татьяна? Мы не знаем, да и знать не хотим; нам важно, что оба персонажа свободно выявлены изнутри и любимы нами и автором; а качество этой любви и выявленности нас занимает меньше. Нечего говорить о том, что эта гармоничная сопоставленность, взаимоуравновешенность вновь напоминает о принципе стройности и симметрии; однако же иное дело, когда речь идет об авторе и его отношениях с героями. «Внутренний автор» почти всегда заметен у Пушкина. В произведении свободно царит интонация «сверху» — позиция, интонация того естественного, «всезнающего» *автора, личности* (вспомним, как говорил Белинский об этом), которого так не любят в художественной литературе некоторые исследователи и которого (в конкретном случае с романом Пушкина) просмотрел Н. И. Надеждин, обвинивший реального автора в болтовне о том о сем, ничем не скрепленной [1].

На самом деле «то и се» скреплено «образом автора», который в произведении сложен и многослоен: от того «рассказчика», «первого лица», который выступает, именно, почти *наравне* с Онегиным («Условий света свергнув бремя, *как он*, отстав от суеты, с ним подружился я в то время...»), до того глубокого, высокого, «последнего» автора, который написал же ведь и Онегина, и «рассказчика» («подружился я»), и «гонимы вешними лучами» (идущими «ни от кого», от «господа бога»), и Татьяну, и Ленского, и добрейшего Ларина, и важного Зарецкого, и няню, и осень, и зиму.

Но дело не только в том, что написал, а и в социально-духовной атмосфере, в *открыто* личностном начале, господствующем в произведении.

В этом, как и во многом другом, Пушкин не сам по себе, а идет в одной из мощных традиций мировой, европейской, русской культуры. Уже упоминался Байрон. Можно говорить и о прозе — об «Исповеди» Руссо, о «Былом и думах» Герцена, о ряде произведений Толстого, затем о Прусте и прочих; о прозе и поэзии Гете.

---

[1] См.: «Вестник Европы», 1829, № 8, 9; см. также: Пушкин. Письма последних лет. Л., «Наука», 1969, стр. 430.

«Автор» организует «Онегина», дает ему свободу при самом акценте на целостность, на гармонию, ведет произведение:

Как я сказал, Зарецкий *мой*
Под сень черемух и акаций
От бурь укрывшись наконец,
Живет, как истинный мудрец...

И вот она в саду моем
Явилась барышней уездной...
И ныне Музу я впервые
На светский раут привожу...
С ревнивой робостью гляжу...
...Друзья мои, вам жаль поэта.

В то же время, и это особый аргумент против идеи «диалогизма» как будто бы кардинального свойства всякого высокого творчества в зрелые, новейшие его эпохи, столь *резко* выраженный автор вовсе *не нивелирует* в «Онегине» объективного начала — не искажает, не отменяет саморазвития персонажей и материала. «Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна! Она — замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее» [1],— эти знаменитые фразы Пушкина, в передаче Толстого, сказаны вовсе не для красного слова. Каждый персонаж идет строго в собственной «логике», и сам факт, что вся критика, начиная с Белинского, обращала внимание на это важнейшее свойство реализма в этом произведении, красноречив:

Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь...

Буянов, братец мой задорный,
К герою нашему подвел
Татьяну с Ольгой...
Но чай несут: девицы чинно
Едва за блюдечки взялись...

Мой бедный Ленский! изнывая,
Не долго плакала она.
Увы! невеста молодая
Своей печали неверна.

---

[1] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников». В двух томах, т. I. М., ГИХЛ, 1955, стр. 232.

Толстой очень любил эту мысль Пушкина и о Пушкине и повторял ее неоднократно в разных вариациях. См. там же, стр. 344, т. II, стр. 179.

Другой увлек ее вниманье,
Другой успел ее страданье
Любовной лестью усыпить,
Улан умел ее пленить,
Улан любим ее душою...
И вот уж с ним пред алтарем
Она стыдливо под венцом
Стоит с поникшей головою,
С огнем в потупленных очах,
С улыбкой легкой на устах...

...И человека растянуть
Он позволял — не как-нибудь,
Но в строгих правилах искусства,
По всем преданьям старины...

Каждый — в своем «ритме», атмосфере: достаточно сравнить строки «Буянов, братец мой задорный» и «В сем сердце билось вдохновенье», «И человека растянуть» и «С улыбкой легкой на устах».

Так, в частности, выражается у Пушкина полнота авторской личности...

Со всем этим связано и следующее.

Для современной науки весьма любопытна такая, как ни странно, малоисследованная сторона стилевого мастерства у Пушкина, как изобразительные принципы его прозы в ее внутренней соотнесенности с поэзией.

Современная теория в этом плане в каких-то отношениях зашла в тупик. Многие формулы устарели, новых — нет. Признаки «двоятся». Так получилось с гумбольдтовско-потебнианскими «непосредственность — опосредованность», «неаналитичность — аналитичность» и пр., со многими идеями формалистов [1]. Оказалось, что и поэзия может быть аналитична, и проза может быть непосредственна, и т. д. Рост личностного уровня, духовной дифференцированности и — одновременно! — синтетичности новейшего искусства породили, как видим, немалые трудности для систематиков. Недаром тот же Ю. Н. Тынянов, еще в начале 20-х годов почувствовав эти трудности, ушел от них в своей главной теоретической работе, на первых же страницах прямо открестившись от проблемы «поэзия — проза» в пользу

---

[1] Я уж не говорю о том, что сама сфера «прозы» сейчас несколько иная, чем в XIX веке.

куда более четкой проблемы стиха как стиха, а не поэзии [1].

В связи с неудовлетворительным состоянием теории вопроса ныне участились, как это всегда и бывает в таких ситуациях, попытки слишком узкой трактовки стилевых факторов, связанных с проблемой, попытки возвести тут в абсолют те или иные частные и случайные признаки. Это вредит практике, уровню социально-духовного понимания творчества. Выше мы видели, что «диалогична» или «антидиалогична» может быть как проза, так и поэзия, однако же сделана попытка провести демаркационную линию именно по признаку «диалогизма». Есть тенденция определять прозу по степени внешней «точности» [2], информационности слова, то есть опять выдать одну стилевую тенденцию в прозе за свойство прозы вообще. Но достаточно вспомнить, положим, Достоевского и Некрасова, чтобы понять, насколько относителен этот principio divisionis: Достоевского нимало не интересовала внешняя точность и «экономия» слова — ему важно было выразить стихию, эмоциональный предел, духовные бездны, надрыв, катастрофу, а тут «точность» — плохой советчик; точность была — только внутренняя, не бытовая, не эмпирическая. В этой книге мы еще не раз вспомним об этом принципе Достоевского... С другой стороны, Некрасов — поэт — гораздо более точен (в том, узком смысле) и деловит.

Как же у Пушкина?

Известно, что в более ранней прозе Пушкина резко преобладает динамическое, глагольно-повествовательное начало. В этом смысле «Пиковая дама» и «Повести Белкина» («голы — как-то» [3] — Толстой) близки Мериме, Мопассану, с традициями рационализма, стоящими за их плечами, но довольно явно противостоят аналитически-изобразительным стилевым исканиям позднейшей русской литературы XIX века, да и Гоголю, и Марлинскому, и Бунину, и иным в XX. В советской литературе, пожалуй, в этом плане один Зощенко четко ссылался на

[1] «Проблема стихотворного языка». Л., 1924, стр. 5.

[2] См., например, в целом интересную и обстоятельную статью В. В. Кожинова «Поэзия и проза» в «Краткой литературной энциклопедии» (т. 5. М., 1968).

[3] «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 18 (Дневник 1853 года).

Пушкина: не на общие его принципы и традиции (на это ссылаются все), а на конкретные заветы его прозаического письма,— лаконизм, повествовательность, новеллизм[1].

В целом же проза после Пушкина развивала скорее принципы, выраженные в его *поэзии*,— установка на свободу, естественность, органичность и выпуклость слова! — чем принципы его первоначальной прозы: суховатость, скупой и четкий «французский» юмор, отрывистость, краткая фраза.

Вот как выглядят эти ее черты.

О «Пиковой даме» писали неисчерпаемо много; и, конечно, речь шла не только о буржуазности Германна, о его родстве и различиях с героями Гофмана, Гоголя, В. Ф. Одоевского, о «страшном» начале в русской литературе первой трети XIX века и последующей судьбе этой традиции, — но и о принципах стиля, у́же — стилистики. Мелькают слова «новеллизм», «антиновеллизм» — скрытое снятие, «взрыв» традиционного новеллизма; все это закономерно. Пушкин, как, пожалуй, никто другой в русской литературе, умел спокойно и как бы невозмутимо брать мотивы, сюжетно-пластические ходы, повороты и даже целые сюжеты, уже «использованные» в искусстве, и заново осваивать их изнутри. Для современного писателя и читателя, иногда слишком привыкшего к «само собой разумеющемуся» господству реалистически-бытового, «натурального» стиля в литературе (всегда резко сопротивляющегося методу стилизаций, сознательных «реминисценций»), это, в общем-то, хорошо известное свойство поэтики Пушкина порой оказывается внутренне забытым и потому как бы вновь неожиданным, вновь извлекаемым на свет; «шекспировские» мотивы в драматургии, вальтерскоттовские и гюговские — в прозе, не говоря уж о «байронизме» и т. п. в стихе,— все это вводит порой в замешательство. Это свойство поэтики еще в самом-то XIX веке породило предубеждение против Пушкина у некоторых западных литераторов. Плохо переведенный на европейские языки, Пушкин иногда выглядел для среднепроницательного литератора как эпигон западных корифеев; впервые,

[1] Мих. Зощенко. Рассказы и повести. Л., «Советский писатель», 1959, стр. 606—607.

пожалуй, это четко выразилось в канонических в данном смысле записках о России маркиза де Кюстина. Но для литературы начала XIX века прием использования вечных, традиционных или даже просто и откровенно *«чужих»* сюжетов, тем, мотивов был вполне узаконенным; сами западные корифеи, признанные вожди европейской литературы того времени, «применяли» этот прием охотно и действенно — и, как и следует ожидать, на этот счет, несмотря на «узаконенность», даже возникали некие недоразумения в их отношениях между собой и вообще в литературной среде (известная явная и скрытая полемика Гёте и Байрона по поводу «Манфреда»). Недоразумения, не выходившие, однако, за рамки частных претензий и насмешек... В России прием известен: «иные сцены даже просто переведу»: так решает В. Кюхельбекер проблему соотношения собственного и шиллеровского произведений о Дмитрии Самозванце (Дневник. Л., 1929, стр. 207). Пушкин в этом смысле спокойно следует европейской (и мировой!) традиции и, как всякий крупный талант, не только не боится «заимствований» и сходства внешних мотивов, сюжетов, но нередко сознательно и настойчиво идет на это: «преодоление материала» на этом уровне, борьба за свои атмосферу, стиль, индивидуальность в такой трудной, рискованной форме — интересное и плодотворное занятие для гения, зрелого мастера.

Однако же это свойство Пушкина отчасти сослужило ему недобрую службу в том отношении, что многие наши исследователи все свои усилия направляли на опровержение кюстинов и доказательство самого факта пушкинской оригинальности.

Отсюда излюбленный пафос многих исследований о прозе Пушкина вообще и о «Пиковой даме» в частности — это то, чем же *отличается* новеллизм Пушкина от традиционного и современного ему западного новеллизма; чем он выше.

Представляется, что ныне все это не может быть главной заботой. Оригинальность Пушкина давно доказана, и можно спокойнее обратиться к чертам типологии. Тем более, что Пушкин, с его извечным и уже не раз упомянутым тяготением к строгости, классичности форм, любит и в прозе — особенно ранней — работать не столько методом открытого «взрыва», сколько мето-

дом «подправления», «сдвига» сложившегося «стилевого канона». Нет откровенной ориентации на «свободу» (от традиции), новизну, а есть знаменитое «чуть-чуть».

«Пиковая дама» по всей своей внешней форме — классическая новелла. Недаром именно *эта* проза Пушкина так восхищала Мериме — законченного «француза» не только, так сказать, по букве национальности, но и по складу стиля — рационалиста и классика, сторонника динамизма и четкой повествовательности в прозаическом творчестве.

Не вдаваясь в общие комментарии, проследим, например, одно: как во фразе, первичной детали, в лексике, то есть в исходной стилистике, «Пиковой дамы» неизменно и непременно выражается стилевое, духовное *целое* — новеллизм (динамика, сжатость), «классика», высокая внешняя информационность, «мысли и мысли» более раннего прозаического пушкинского письма.

«Надобно знать, что бабушка моя, лет шестьдесят тому назад, ездила в Париж и была там в большой моде. Народ бегал за нею, чтобы увидеть la Venus Moscovite; Ришелье за нею волочился, и бабушка уверяет, что он чуть было не застрелился от ее жестокости.

В то время дамы играли в фараон. Однажды при дворе она проиграла на слово герцогу Орлеанскому что-то очень много. Приехав домой, бабушка, отлепливая мушки с лица и отвязывая фижмы, объявила дедушке о своем проигрыше и приказала заплатить».

Стилистически это очень типичное место. В образной фактуре безраздельно преобладает *глагол* — порой даже явно в ущерб всему остальному: вдруг — мгновениями — ощутима некая как бы застегнутость до верхней пуговицы, чрезмерная строгость слова, повествования... В двух весьма небольших абзацах — с двумя деепричастиями шестнадцать глаголов, среди них такие подчеркнутые, семантически нагруженные, как «волочился» (еще эта обычная для тех времен, но все же экспрессивно и тогда не нейтральная, а активная, инверсия: вместо «за нею волочился Ришелье» — «Ришелье за нею волочился»), «отлепливая», «отвязывая», «объявила» (метафорический сдвиг в смысле этого торжественного слова), «приказала заплатить» (семантически резкая ирония, еще более явная в своей внешней эпической невозмутимости). Весь тон и пафос строго повествовательны,

«информационны», никаких подробностей, описания, никакой изобразительности — никакой пластики вширь, пластики «экстенсивной»: «...и была там в большой моде. Народ бегал за нею, чтобы увидеть...» и т. п. Детали скупы, редки и резко метонимичны: целостность картины подается не как сама целостность, а только через частность, притом четко, мгновенно и лапидарно зафиксированную, обозначенную. Эти «мушки», эти «фижмы» — и больше ничего: ни интерьера, ни подробностей психологии, ни остальных, кроме фижм и мушек, деталей одежд и поз. Догадывайтесь сами: вам дали намек, отправную деталь — дополняйте картину силой воображения. (Ср. известное чеховское об осколках бутылки, блестящей на мосту, «и лунная ночь готова»: Чехов *этого* своего периода, *этого* стиля прямо идет именно от «того» Пушкина.) Можно представить, как в этом случае был бы аналитичен, подробен, пространен, разветвлен, обстоятелен Толстой.

Такова и вся «Пиковая дама».

Таковы же упомянутая «Метель», да и другие «Повести Белкина». Само слово «повесть» здесь — в некотором смысле скрытая ирония,— вообще столь любимая Пушкиным в эпиграфах и названиях. Повесть — нечто пространное и степенное, а тут — динамика, «голый» (Толстой) новеллизм и несколько аскетическая эпичность слова.

В полном согласии с мировой романически-новеллистической традицией, Пушкин интенсивно вводит в свою прозу то, что называют образом повествователя, рассказчика. Как и Сервантес, чей роман в сильнейшей мере связан с новеллистическим стилем, как и Боккаччо, как и Стендаль, Мериме (как известно, писавший «Кармен» под прямым влиянием Пушкина), Пушкин очень любит «укрыться» за речью «постороннего» «первого лица», не совсем совпадающего или совсем не совпадающего с собственно авторским началом, позицией, голосом. Так прежде всего в «Повестях Белкина»; так в «Капитанской дочке», отчасти и в «Пиковой даме» (рассказ Томского). Не касаясь общих причин и мотивов этого явления, а также не касаясь и тех сложностей, которые связаны с образом повествователя в поздней «Капитанской дочке»,— можно, однако, обратить внимание на частную, но для нас сейчас весьма важную

функцию «речи рассказчика» в «Повестях Белкина». Белкин — демократ и сочувствующий демократам, вообще широким слоям, «низам» общества. В этом сказывается и стилевая традиция, и принципиальное новаторство Пушкина. Новаторство — в самом выдвижении на первый план повествования такого человека, как Белкин. Традиция — в том, что сам факт этого выдвижения позволяет живее, четче и современней выявить принципы новеллизма, динамики речи, повествования, дорогие в то время для Пушкина. Речь Белкина, соответственно образу, прежде всего, *проста, разговорна*; она «чурается» описаний, эпитетов, резких психологизмов и т. п.— она эпична в прямом и «узком» смысле этого слова; она подчеркивает новеллистичность и установку на лаконизм в стилистике.

Интересна, однако же, эволюция Пушкина. «Капитанская дочка» в ее конкретной стилистике — совсем не то же, что «Пиковая дама» или «Метель»; Пушкин в начале 30-х годов *еще* как бы *уходил в поэзию* («Онегин», сказки, «Медный всадник», маленькие трагедии, лирические стихи), а проза и статьи были вспомогательным средством, пробами, опытами и подступами — основная художественная энергия шла еще не сюда[1]. Отсюда «мысли и мысли» (сам Пушкин) и «голы както» (Толстой[2]). «Капитанская же дочка» (обещанный в «Онегине» «роман на старый лад») была уже в центре, в самом фокусе творчества Пушкина более поздних лет — и соответственно Пушкин вновь многомерен, выпукл, рельефен, он быстр и изобразителен, сюжетен и лиричен, невозмутим и насмешлив, весь в пластике и аналитичен: «Со Швабриным я помирился в первые дни моего выздоровления. Иван Кузмич, выговаривая мне

[1] Вспомним довольно глубокую мысль *поэта и прозаика* И. А. Бунина, что проза и поэзия — одно и то же, только в разной степени напряжения, плотности энергии (И. А. Бунин. Собрание сочинений в десяти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1967, стр. 375). Кстати, о теории поэзии и прозы... Если бы Бунин еще добавил, что поэзия плотна, но как бы квантова, дискретна, а проза — как «энергия» — более разрежена, но более непрерывна и равномерна, он, видимо, конкретизировал бы свою мысль.

[2] Как известно, позднее Толстой весьма благожелательно относился к стилевым чертам прозы Пушкина: «Л. Н. Толстой о литературе». М., 1955, стр. 142—144 (письмо Страхову, 1873); «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников». В двух томах, т. II. М., ГИХЛ, 1955, стр. 235 и др.

за поединок, сказал мне: «Эх, Петр Андреич! надлежало бы мне посадить тебя под арест, да ты уж и без того наказан. А Алексей Иваныч у меня-таки сидит в хлебном магазине под караулом, и шпага его под замком у Василисы Егоровны. Пускай он себе надумается да раскается». Я слишком был счастлив, чтоб хранить в сердце чувство неприязненное. Я стал просить за Швабрина, и добрый комендант, с согласия своей супруги, решился его освободить. Швабрин пришел ко мне; он изъявил глубокое сожаление о том, что случилось между нами; признался, что был кругом виноват, и просил меня забыть о прошедшем. Будучи от природы незлопамятен, я искренно простил ему и нашу ссору и рану, мною от него полученную. В клевете его видел я досаду оскорбленного самолюбия и отвергнутой любви, и великодушно извинял своего несчастного соперника» («Капитанская дочка»). В этом как будто бы всеми знаемом наизусть пассаже из «школьной» повести (повести уже по самому своему существу, а не только по названию) можно, однако, в плане нашего разговора увидеть много как бы заново интересного. Сравнительно с типом, всем пафосом стилистики «Пиковой дамы» тут есть важные изменения. Конечно, Пушкин остался Пушкиным, и его приверженность к повествовательному началу (обилие глаголов), его энергия и динамика непреложны. Однако же с первого взгляда видно, что фактура «Капитанской дочки» как бы свободней, объемней, «живее», чем «Пиковой дамы». Сам внешний стилистический арсенал тут гораздо богаче. Пушкин «позволяет себе» довольно подробную предметную детализацию, что было совершенно недопустимо в более ранней прозе; причем делает это столь естественно, живо, что этого будто бы и не видно (нет толстовской настойчивости, «тяжеловесной» силы, усилия в этом деле). Но если приглядеться, детализация тут *принципиально* важна: «...сидит в хлебном магазине под караулом, и шпага его под замком у Василисы Егоровны». Детали здесь не просто нечаянно вкрались, а играют важнейшую роль: с их помощью Пушкин внутренне снимает ходульность псевдомонатической фабулы, фабульного хода (дуэль, шпага), пролагает путь зрело-реалистическому («истинно романтическому»), художественному приему, придает стереоскопичность, рельефность изображаемой жизни.

(Ср. «штуки» с Мысом Доброй Надежды, мочальным хвостом)... В конце пассажа так же непринужденно, как и описательные детали, идут прямые психологизмы, крайне нелюбимые Пушкиным в прежнее время: «Будучи от природы незлопамятен... В клевете его видел я досаду оскорбленного самолюбия и отвергнутой любви, и великодушно извинял своего несчастного соперника»... Если учесть, что в последней фразе вновь чуть включается еще и неповторимая пушкинская добродушная ирония, то можно видеть, как сложен и многомерен тут весь внешний арсенал, тон, пафос Пушкина.

В связи с этим интересен вопрос о жанровой форме «Капитанской дочки». Сам Пушкин в своих бумагах называл это произведение то повестью, то романом. Эти разночтения порой просочились и в комментарии исследователей. Такая же судьба постигла и другое явление прозы Пушкина, формально почти синхронное «Пиковой даме», но, как бывает, внутренне уже протягивающее нити к новому — к «Капитанской дочке». Речь идет о «Дубровском»[1]. Причем для нас сейчас любопытен не столько сам вопрос, роман ли или повесть — это специальная тема,— сколько несомненный факт тяготения этих произведений (по-видимому, все-таки повестей) к романности, романическому началу — то есть полноте, синтетизму охвата жизни, словесного материала. Факт, ощущаемый, как видим, и автором, и его истолкователями.

Понятно, что все это касается и более существенных моментов. Например, одно из величайших достижений Пушкина в «Капитанской дочке» — это «шекспировское» умение писать одновременно, одно в одном, комическую и трагическую стороны жизни, причем писать их не как некое «соединение», «синтез», а именно как исходную естественную целостность, как жизнь в ее полноте. При пушкинском динамизме, немногословии —

[1] Иллюстрация всему этому — например, юбилейное издание Пушкина в шести томах, начатое в 1949 г. (А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в шести томах, т. 4. М., ГИХЛ, 1949, стр. 466, 474, 476—477).

Что касается хронологии, то и «Капитанская дочка» (первый черновик) отделена от «Пиковой дамы» всего лишь полутора-двумя годами; но «периоды» развития художника — это не правильная смена стилей соответственно годам, а особая диалектика, связанная порою с взаимоналожением формальной хронологии.

несмотря на указанные изменения в стиле, как исходные признаки стиля, конечно, ощущаемые и в «Капитанской дочке»,— такая естественность особенно трудна: возможность для «плавных переходов», связок — минимальна. Однако же Пушкин непринужденно преодолевает эти трудности. Особенно убедительны сцены в крепости перед нападением Пугачева (глава «Пугачевщина»). «Прием» предельно прост: к нарастающей трагической коллизии, к тревоге и смуте перед «штурмом» все время подключается нота, линия знаменитой Василисы Егоровны. Как и в сценах дуэли и др., неугомонная капитанша во все вносит женское начало бытовой властности, невоенности и балагана. (Это, кстати, вообще один из любимых фабульных ходов у Пушкина: см. то же «приказала заплатить», см. строфы о старой Лариной в «Онегине» и др.) Ее вмешательство строго мотивировано сюжетом и особенностями очень пластично выписанного характера капитанши и воспринимается как совершенно естественное. Василиса Егоровна явилась не при «пугачевщине», а с первых строк описания Белогорской крепости, и явилась сразу же во всем своем блеске; «художественная воля» Пушкина интуитивно предусмотрела ее роль и линию во время самой трагедии — и, когда доходит до дела, все воспринимается совершенно логично, живо. Смерть капитана и его жены художественно «примиряет» обе атмосферы — серьезную и смешную, трагедию и комедию. Комедия «снята» в трагическом, но при этом внутренне придает ему полноту и объемность жизненной достоверности.

Конечно, дело не в самих этих — отдельно взятых — внешних приемах изображения и стилистики, а в том исходном, существенном, что стоит за ними: в свободе, раскованности при сохраняемой строгости формы, к которым движется Пушкин в своей прозе, постепенно становящейся главным делом жизни; в полноте выражения жизни и личности, к которой он ближе и ближе. «Пушкин обдуманно краток, и это краткость потенциалов, которые потом развернутся у Тургенева, Л. Толстого, Лескова, Достоевского, Чехова, Горького» [1]. Крат-

---

[1] Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М.—Л., Госиздат, 1962, стр. 335.

кость — да; но и *потенциалы*, как видим, все более налицо.

Среди других было и мнение, что проза Пушкина не претерпела стилевой эволюции (П. Анненков, А. Лежнев[1] и др.). Идя вопреки очевидному впечатлению, что Пушкин-поэт (во всяком случае, Пушкин-поэт-стилист) сложился очень рано («К другу стихотворцу», 1814,— уже вполне *пушкинское* произведение, что можно было бы легко доказать прямым стилевым анализом), а Пушкин-прозаик — довольно поздно, А. Лежнев стремится доказать именно обратное: *поэт* развивался долго, мучительно, прозаик — сложился сразу.

Приводимые примеры не очень убедительны, однако хотелось бы обратить внимание не на само существо вопроса, которое увело бы слишком далеко, а на одно попутное обстоятельство, отмеченное (нельзя было не отметить!), но практически не истолкованное у А. Лежнева: на большое разнообразие прозаических жанров у Пушкина и на то, что к «повествовательной» (термин Лежнева[2]) — то есть собственно художественной — прозе Пушкин обращается позже всего. (И уже один лишь этот факт — не четкое ли свидетельство *эволюции!*) Конец двадцатых годов для Пушкина — *весьма* поздний период творчества... Это лишний раз доказывает, что ранее Пушкин не уходил в прозу *«весь»*: для такого писателя, как Пушкин, лишь «художество» требовало полного напряжения сил, включения всей натуры; логично, что подобный же процесс — как бы продолжая предыдущий — некоторое время идет и внутри самой «прозы как таковой», художественной прозы Пушкина.

Что все это так, ясно, например, из сравнения стиля поздних писем Пушкина со стилем его зрелой художественной прозы. Вопреки П. Анненкову, А. Лежневу, разница бросается в глаза. Стиль писем порой «коряв» и несколько старомоден для прозы тех времен; Пушкин, как и всегда бывает в таких ситуациях, вынужден учитывать адресата, принятый стиль и пр. (нет уж и речи о письмах официальных и полуофициальных): «Жена, мой ангел, хоть и спасибо за твое милое письмо, а все-

---

[1] А. Лежнев. Проза Пушкина. М., «Художественная литература», 1966, стр. 11—18 и далее.

[2] Там же, стр. 17.

таки я с тобой побранюсь: зачем тебе было писать: это мое последнее письмо, более не получишь. Ты меня хочешь принудить приехать к тебе прежде 26. . .» Письмо как письмо — несколько «спустя рукава»: бытовой порядок слов, некоторая громоздкость, вольность в пунктуации, отражающие сам «бытовизм» мысли. То ли дело: «Он тотчас потребовал каналью француза. Доложили, что мусье давал мне свой урок. Батюшка пошел в мою комнату. В это время Бопре спал на кровати сном невинности. Я был занят делом. Надобно знать, что для меня выписана была из Москвы географическая карта. Она висела на стене безо всякого употребления и давно соблазняла меня шириною и добротою бумаги. Я решился сделать из нее змей и, пользуясь сном Бопре, принялся за работу. Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к мысу Доброй Надежды. Увидя мои упражнения в географии, батюшка дернул меня за ухо, потом подбежал к Бопре, разбудил его очень неосторожно и стал осыпать укоризнами. Бопре в смятении хотел было привстать, и не мог: несчастный француз был мертво пьян. Семь бед, один ответ. . .» Свободное и при этом строгое чередование простых, коротких, и описательно-развернутых фраз, четкость и лад всей вообще стилистики, скрытая высота, даже интеллектуализм авторской позиции, дыхание жизни, простора, «подтекста» в высоком значении термина за каждым словом, фразой и оборотом («Доложили, что мусье давал мне свой урок. Батюшка пошел в мою комнату. В это время Бопре спал на кровати сном невинности»), невозмутимый пушкинский юмор. Это пишет *прозаик*, занятый в данный миг главным делом жизни, а не автор попутного и делового — уже в ином смысле делового! — письма. . . Так в поздних — одновременных с собственно прозой, так, во многом, и в ранних (прозаических) письмах. Поэтому прозу Пушкина (к которой А. Лежнев относит попросту все, что написано не стихом) все-таки необходимо четко дифференцировать.

Как видим, и с этой точки зрения нас — в *этом* разговоре — особенно должен интересовать самый поздний Пушкин, Пушкин — автор «Капитанской дочки» и сопутствующих произведений. . .

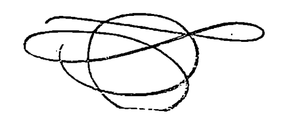
Здесь не место для новых определений поэзии, прозы; но ясно одно: опыт Пушкина вновь и вновь нас хра-

нит от стилевой, стилистической узости и сектантства, он снова выводит к широким, ясным духовным просторам, вместившим в себя впоследствии и такие вещи, как стихийная необузданность, мощь, высшая естественность фразы Гоголя, Достоевского и Толстого — у каждого по-своему, по-иному. Сошлюсь на Хемингуэя, который со свойственной ему грубоватой афористичностью говорил, что не понимает, как «эти русские» умели писать так «плохо» и при этом так хорошо — то есть совершенно свободно, стихийно и при этом *внутренне* гармонично.

Ни одна из школ современной поэзии, прозы и критики не может пройти мимо духовной полноты, стилевого универсализма Пушкина, не рискуя исказить не только его собственный первичный художественный облик, но и исходные принципы классической русской литературы; мне кажется, память об этом сейчас особенно актуальна.

Таковы, представляется, некоторые уроки Пушкина-художника, Пушкина-стилиста, снова важные для сегодняшней теории и практики стиля и стилей.

СУДЬБА АЛЕКСАНДРА БЕСТУЖЕВА



Бывают несправедливости, за которые как бы некого винить.

Конечно, главной несправедливостью в судьбе Александра Бестужева был тот факт, что он, один из талантливейших, образованнейших и в перспективе полезнейших для России людей своего времени, был насильственно выброшен из официальной жизни на самом утре своих недюжинных сил; в этой беде Бестужева виноватых найти легко: это царь Николай и его пресловутый Следственный комитет.

Однако же в судьбе Марлинского есть свои, особые трудности; кажется, что она порою смеялась над ним; что над Марлинским, как и над его семейством в целом, тяготел злой рок.

Их было пятеро братьев и три сестры у старухи матери — все необыкновенно и разнообразно одаренные, деловые, здоровые, сильные. Впоследствии на каторге и на поселении Михаил и Николай Бестужевы удивляли товарищей своими познаниями и умением в области механики, агрономии, поэзии, рисования, флотоводства и еще многого. А ведь товарищи были таковы, что их трудно было удивить умом и талантами... Михаил Бестужев, моряк и пехотинец, написал знаменитую в будущем сибирскую песню декабристов «То не ветр шумит...» — на мотив заунывной русской «Уж как пал туман»: о подвиге Сергея Муравьева-Апостола и его полка. Николай Бестужев был живописцем; он же самолично мастерил гроб для умершей в Петровском Заводе Александрин Муравьевой, уважаемой всем ссыльным населением. Его же опыт как моряка, бывавшего в раз-

ных фантастических плаваниях, сослужил службу его брату Александру как беллетристу; Александр еще в детстве готовился во флот, живал у старшего брата в Кронштадте, ходил в плавания; однако же резко выраженные гуманитарные наклонности помешали ему стать морским офицером, как другие Бестужевы; требовалось основательное математически-техническое образование...

Сразу можно заметить, что в воспоминаниях о сибирских делах Бестужевых отсутствует имя самого Александра...

Одним из худших проклятий для Александра было вечное, начиная с ареста, испытание одиночеством: и это при его-то общительной, глубоко деятельной натуре...

И это было не единственное свидетельство особого внимания к нему «злого рока»; родившись в 1797 году и, таким образом, будучи лишь на два года старше Пушкина, он, разумеется, впоследствии обречен был стать звездой в лучах солнца — незавидная участь для такого талантливого человека, как Марлинский; правда, тут снова можно сказать, что этой участи не избег не он один, а многие одареннейшие люди пушкинского возраста, поколения; но опять — слабое утешение; в судьбе Марлинского удивительным образом скрещиваются несчастья разных групп и слоев людей его времени... но ведь его-то жизнь — лишь одна, не надо забывать этого; и это скрещение — излишняя «роскошь» для одного человека... Тяготея к литературе, искусству, истории, он попал в драгуны: тоже «многих славных путь»: «Он вышней волею небес рожден в оковах службы царской...» Став, по общему мнению (причем среди этого «общего» есть мнение самого Пушкина), лучшим и чуть ли не первым подлинным критиком, издателем 20-х годов, призвав под флаг своей ныне знаменитой (название повторено Герценом!) «Полярной звезды» тех лучших писателей, которых мы и теперь считаем лучшими для тех лет, de facto теоретически оформив в России революционный, действенный романтизм как школу и направление, он был в 30-е годы сначала нарочито, а потом и естественно забыт («толпа» легкомысленна!) в этой своей роли, и самые слова «Взгляд на русскую литературу» такого-то года у нас теперь прочно ассоциируются с именем Белинского, а не с именем Александра Бестуже-

ва; он был практически одной из первых, если не первой, фигурой самого «мятежа» на Сенатской площади: Пестель был взят накануне, на юге, Трубецкой не явился, Рылеев искал Трубецкого и терзался религиозными сомнениями в разгар самого дела, тогда как терзаться надо было или до, или после, между тем как Александр Бестужев, размахивая саблей, яростно поощрял роты Московского полка, идущие к площади,— шествовал во главе колонны, хотя по военной линии не имел никакого отношения к полку; так же было и на самой площади... И вот Бестужев даже не удостоился горькой чести и славы быть названным в числе «главарей» и высших мучеников движения; дело в том, что, видя поражение и аресты, он сам явился на гауптвахту — как впоследствии, например, Сухинов на юге не пожелал один остаться на свободе, зная, что товарищи, братья уже в темнице; добровольная явка, однако, «зачлась» ему на следствии и несколько пошатнула его репутацию в глазах революционеров. Почти все декабристы имеют печально-патетическое утешение как-то общаться с товарищами, поддерживать друг друга — быть в *своем* кругу; Александр Бестужев лишен и этого: его удел — сначала одиночки в балтийских крепостях, затем Якутск — тысячи верст от самих-то Читы, Иркутска, которые в Петербурге казались «закраем» света; затем — служба рядовым без права выслуги, Кавказ, «линия», причем тоже полное духовное одиночество, хотя Кавказ в ту эпоху видал многих подобных ему и привык к тому, «что под белой фуражкой», возможно, таится «образованный ум» (Лермонтов), но Бестужеву не повезло и в этом случае: у него практически не было встреч, подобных встрече Лермонтова с Александром Одоевским — сподвижником Бестужева по «делу»; его возлюбленная Ольга Нестерцова застрелилась в его палатке, что, помимо душевных терзаний, добавило и терзаний житейских: все шло в зачет против гонимого декабриста; слава его росла, но сам он был один и один; притом слава славой, но ново-литературная, собственно «прозаическая», «беллетристическая» (как любят говорить о Марлинском!) его судьба складывалась, в сущности, весьма драматически, если не трагически.

Поскольку здесь мы сталкиваемся с одним из самых

смутных и беспокойных для ума, для сердца недоразумений в истории русской литературы, то тут стоит разобраться подробнее.

Занималась мощная заря великой русской прозы, великого русского реализма; Марлинский наитием чувствовал многое, но «дневным» своим умом он, конечно, не знал, не ведал об этом — и не ведал о своей роли в этом рассвете.

И эта-то роль была смутна и трагична.

Начиная с 1825 года имя молодого издателя, знаменитого критика, известного поэта, начинающего беллетриста Александра Бестужева по естественным причинам исчезает со страниц печати; пять цветущих братьев, одновременно оторванные от старухи матери, вырастившей их без отца (рано умершего), гордой ими, «полагавшей» в них основные смысл и удачу своей жизни, и брошенные на волю бюрократически-наказующих стихий, оказались «вычеркнуты»[1] из истории русской культуры, техники, флота; кстати, Николаю указывали (в частности Мордвинов), что многочисленные таланты декабристов, коли их уж нельзя было сохранить для официальной России, должны быть использованы хотя бы для культурного роста Сибири; Николай сначала «показывал», что и вовсе не хочет губить сии таланты; здесь разгадка той суеты с различными проектами государственного переустройства, которая царила в камерах надеющихся заключенных: было прямое распоряжение царя писать такие проекты; но затем он не использовал даже и сибирского варианта — вся знаменитая просветительская работа декабристов в Сибири есть плод их собственной энергии, инициативы и деятельных сил.

Итак, «вычеркнуты».

Истории некуда спешить — она, рано или поздно, все равно все, что считает нужным, поставит на свои места; но коротка жизнь отдельного человека, и ему есть куда спешить.

Пять лет Александра Бестужева как бы нет на свете, хотя он есть; героические усилия не сломленной духом старшей сестры — она ведь тоже русская просвещенная дворянка, интеллигентка Бестужева! — дали немногое:

---

[1] Пятый, Павел, не был замешан в «дело», но тоже пострадал.

две-три разрозненные стихотворные публикации за подписью А. М.; а ведь жизнь идет своим чередом...

Пушкин написал «Бориса Годунова» и кончает «Онегина»; Александр Бестужев знает об этом; Онегин как характер бесит его: ему не нравится опустошенность, паразитизм, эгоизм героя; Александр Бестужев привык ценить людей иного сорта; а может, здесь есть и ревность к поэту, к гению, благополучно миновавшему «вихорь шумный» и оставшемуся на стремнине литературы — кто знает? неисповедимы души поэтов, и всякое в них есть — зачем скрывать это; в «Дневниках» Кюхельбекера порой тоже ощутимо не только принципиальное неприятие «архаистом» поэтики «новатора» Пушкина, но и тайная память о том, что Пушкин как-никак, но печатается, а поэмы самого Кюхельбекера без движения лежат в ссыльных архивах...

Что, впрочем, не мешает ни Кюхельбекеру, ни Бестужеву неизменно отдавать должное гению Пушкина: для *таких* людей интересы духа — превыше всего.

Когда точно была написана повесть «Испытание», открывшая зрелого Бестужева и, как увидим, имевшая важное значение для внутренней «интонировки» русской литературы, никто не знает; но факт, что она была *отослана* издателю 15 мая 1830 года и тут же напечатана; а «Повести Белкина» Пушкина писаны *осенью* того же 1830 года — в знаменитую болдинскую эпоху. И с них-то «официально» начинается проза Пушкина; предшествующие очерки, отрывки и наброски есть очерки, отрывки и наброски, пусть и пушкинские.

Что это значит?

Войдем в некоторые особенности ситуации.

Бестужев по-прежнему не мог, конечно, подписаться собственным именем; он взял псевдоним Марлинский — по «званию» местечка под Петербургом, Марли, где он жил в пору безмятежной и радужной своей юности: рядом, в Петергофе, стоял его лейб-драгунский полк.

Широкая, а порою и избранная публика тех времен, при всей феноменальной и все растущей популярности загадочного имени Марлинского, не отождествляла его с «бывшим» Александром Бестужевым; но более поздние-то ценители, уже знавшие, что почем и откуда,

прочно привязывали имя *Бестужева-Марлинского* к идее резкого и крайнего, плоского романтизма.

На это были некоторые, хотя, скажем сразу, и неполные, основания.

Александр Бестужев был известен как практически первый на русской почве теоретик романтизма в начале — середине 20-х годов, а соблазн судить о сути писателя по его теоретическим декларациям был всегда относительно силен в нашей критике, публицистике; сам Марлинский подлил масла в огонь тем, что в своей концепции вовсе не «не предусмотрел» реализма (это бы ему еще простили), а как раз предусмотрел и учел его — и считал его лишь элементом самого романтизма, одним из частных проявлений его, стадией, предшествующей истинному взлету творчества, а не завершающей его; как нарочно, художественная практика самого Марлинского отчасти отвечала этой схеме: например, «Испытание» — произведение, более близкое реалистическому принципу, как его понимали в дальнейшем в XIX веке, — написано, как мы убедились, не позже начала 30-го; а наиболее известные в широкой публике и ставшие *как бы символом всего* Марлинского его кавказские повести, и прежде всего «Аммалат-бек», куда ближе ортодоксально-романтическому принципу, а написаны после. (Я сейчас не беру *ранне*-романтические «вальтерскоттовский» «Ревельский турнир», «декабристско-новгородское» «Роман и Ольга» и подобное.) Этих и некоторых других факторов, которые повели бы далеко в сторону, было достаточно, чтобы новая критика в лице гениально одаренного Белинского, обладавшего колоссальной силой внушения, дала бой «фальшивому» романтизму Марлинского — бой, в котором Марлинский был важен не сам по себе, а как некто, кто стоит на пути искусства «действительности» — нарастающего реализма. (Такова же под пером Белинского была участь Н. А. Полевого и других романтиков.)

Прав или не прав был Белинский?

Он прав был как сама логика истории, логика жизни; он сделал то, что должно было сделать.

Он протрубил в рог — и «натуральная школа» двинула в поход — по расчищенной дороге! — свою тяжелую, грозную артиллерию...

Но «легкая-то кавалерия» Александра Бестужева!

Но *сам*-то Марлинский: сам, а не только как «символ романтизма»!..

Да и так ли уж он был «легок»?

Прочтение Марлинского ощутимо почти у всех крупнейших наших писателей, начинавших с 30-х по 50-е годы XIX века.

Ничего себе годы!..

Если хоть немного подумать, тут нет ничего удивительного, а удивительно было бы обратное; Марлинского в те годы читали *все* — так неужто уж не читали бы молодые писатели?

Назову лишь некоторые совпадения, отмеченные и не отмеченные в критике за прошедшие полтораста лет с момента развертывания активной работы Марлинского как прозаика. Начнем с прозы Пушкина, в то время уже признанного гения. В повести «Испытание», которой вообще повезло на параллели и которая, как сказано, и не является столь ортодоксально романтической, как принято думать о Марлинском [1], начало и другие места неимоверно напоминают по интонации, деталям и атмосфере «Выстрел» и «Пиковую даму», а ведь Пушкин, как видим, писал эту прозу куда позднее, чем Марлинский свое «Испытание». Вот начальные строки всех трех повестей: «Невдалеке от Киева, в день зимнего Николы, многие офицеры **-ского гусарского полка праздновали на именинах у одного из любимых эскадронных командиров своих, князя Николая Петровича Гремина. Шумный обед уже кончился, но шампанское не уставало литься и питься... Запас уездных новостей истощился; местные мечты о будущих вакансиях к производству, любопытные споры о построениях... все наскучило своей чередою. Остряки досадовали, что их не слушают, а весельчаки, что их не смешат...» (Марлинский). «Мы стояли в местечке ***. Жизнь армейского офицера известна. Утром ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты. В *** не было ни одного открытого дома, ни одной невесты; мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видели ничего» («Выстрел»).

---

[1] Он вообще, при ближайшем рассмотрении, понимал романтизм куда шире, чем ему приписывают; вспомним и пушкинский «истинный романтизм».

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра. Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом; прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами. Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие... я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» («Пиковая дама»). (Обратим внимание и на тождество самой ритмики, типа последней фразы Пушкина и фразы «Остряки досадовали...» и т. д.) В «Капитанской дочке» — явные переклички с фабульными перипетиями «Лейтенанта Белозора», хотя конкретная фактура другая. Рассуждения о Петре («Аммалат-Бек») четко перезванивают с «Медным всадником», который тоже написан позже и вообще не был напечатан при жизни Пушкина. Пусть Пушкин иногда стилистически не столько следует Марлинскому, сколько полемизирует с ним: «отталкивание» — форма учета традиции... Еще более очевидное дело с Лермонтовым. У Марлинского в *20-е* годы есть стихи, в которых черным по белому написано — «Белеет парус одинокий»; в другом стихотворении есть строки, буквально «повторяющие» мысли и почти буквально — *слова* знаменитой «Думы», написанной более чем десятью годами позже («Источники забав от пресыщенья мутны. Мы стары в двадцать лет, а в пятьдесят распутны»...). Прямо перекликаются «Испытание» и «Маскарад». Характер и тон речи Мцыри — аммалатовские. Я уж не говорю о бесчисленных параллелях между «Аммалат-Беком» (1832!), а также и другими повестями, и «Героем нашего времени»: Аммалат — Азамат в их отношении к русскому офицеру, различные описания и пр. Не говорю подробно и о том, что строфы о «властителе Синодала» в «Демоне» (конец 30-х) есть местами дословно переложенное в стихи изображение Аммалата при его первом появлении в повести: «Он был одет в черную персидскую чуху, обложенную галунами; висячие рукава закидывались за плеча... Ружье, кинжал и пистолет его блистали серебром и золотою насечкою... Сей властитель Тарков был высокий, статный юноша, открытого лица... Он сидел на червонном коне, и тот крутился под ним как вихорь...» («Аммалат-Бек»). «Он сам, властитель Синодала, Ведет богатый караван; Ремнем

затянут ловкий стан: Оправа сабли и кинжала Блестит на солнце; за спиной Ружье с насечкой вырезной. Играет ветер рукавами Его чухи, — кругом она Вся галуном обложена. Цветными вышито шелками Его седло; узда с кистями; Под ним весь в мыле конь лихой Бесценной масти, золотой...» («Демон»). Лермонтов вообще очень интенсивно усваивал окружающую его романтическую поэтику; у него найдем цитаты из Пушкина, Байрона; что касается «Героя», особенно в ранних его редакциях, а также и «Маскарада», то можно еще смело назвать В. Ф. Одоевского с его «Княжной Мими» и «Княжной Зизи»... Гоголь, чьи соответственные публикации все появились позже, явственно «ощутим» в описании Невского проспекта и в самих интонациях, приемах «включения» авторского голоса в «Испытании» («Невский проспект» и др.), в «Страшном гадании», «Замке Эйзен» («Страшная месть», «Сорочинская ярмарка» и др.): «Как лютый зверь кинулся я с саблею на безоружного врага, и клинок мой трижды погрузился в его череп, прежде чем он успел упасть на землю. Один страшный вздох, один краткий, но пронзительный крик, одно клокотание крови из ран — вот все, что осталось от его жизни в одно мгновение» («Страшное гадание»). «Вдруг вбежал человек чудного, страшного вида... страшный огонь пугливо сыпался из очей... И, как бешеный, кинулся он — и убил святого схимника...» («Страшная месть»). Есть у Марлинского и (мимолетное) рассуждение о тройке, о быстрой езде, которую любят русские: «Никто из иностранцев не может постичь дикого наслаждения — мчаться на бешеной тройке, подобно мысли, и в вихре полета вкушать новую негу самозабвения» («Страшное гадание»). Есть и «героические» страницы, перекликающиеся с будущим «Тарасом Бульбой», особенно в прибалтийских повестях. В целом раннего Гоголя *много* в Марлинском; конечно, тут играл роль и «общеромантический» канон, уже твердый и четкий к тому времени; но и прямое прочтение то и дело заметно. А ведь Белинский чрезвычайно резко противопоставляет того — другому... В «Страшном гадании» местами откровенно чувствуем «Бежин луг»; да есть и недвусмысленные отзывы Тургенева о Марлинском, позволяющие допустить это, даже если бы мы и не видели это своими глазами; толстовское описание

терских казаков («Казаки») также порою почти по фразам совпадает с бестужевским («Аммалат-Бек»): «Левый берег Терека унизан богатыми станицами линейских казаков... Казаки эти отличаются от горцев только небритою головою... оружие, одежда, сбруя, ухватки — все горское... Почти все они говорят по-татарски, водят с горцами дружбу, даже родство по похищенным взаимно женам — но в поле враги неумолимые...» («Аммалат-Бек»). «Вся часть Терской линии, по которой расположены гребенские станицы, около восьмидесяти верст длины... Живя между чеченцами, казаки перероднились с ними и усвоили себе обычаи, образ жизни и нравы горцев... Щегольство в одежде состоит в подражании черкесу. Лучшее оружие добывается от горца...» («Казаки»). Причем интересно, что реальный Аммалат тогда не был за Тереком: Марлинский специально «послал» его туда, чтобы описать «набег» и — казаков, к которым, по-видимому, испытывал интерес, именно подобный толстовскому (вольность, близость природе). Нет нужды подробно вспоминать по тому же поводу «Хаджи-Мурата» и «Кавказского пленника».

Бестужев: «Он вам перехитрит всякого немца на кафедре, разобьет француза в поле и умудрится на заводе лучше любого англичанина. Не верите? Окунитесь только в нашу словесность... и вы убедитесь... что мы ученее ученых, ибо доведали, что науки вздор; что пишем мы благонравнее всей Европы, ибо в сочинениях наших никого не убивают, кроме здравого смысла» («Мореход Никитин»). Лесков: «Мне при этом всегда вспоминаются довольно циничные, но справедливые слова одного русского генерала, который говорил про немцев: какая беда, что они умно рассчитывают, а мы им такую глупость подведем, что они и рта разинуть не успеют, чтобы понять ее. И впрямь, господа; нельзя же совсем на это не понадеяться» («Железная воля»). Та же интонация есть и у Щедрина.

Причем речь идет не о неких догадках, а о совпадениях, порой, как видим, почти фразовых, интонационных; достаточно пристальней обратиться к названным текстам, чтобы убедиться в этом еще надежнее. Справедливости ради надо сказать, что в прозе самого Марлинского порой ощутимо влияние *стихов* Пушкина, в частности

кавказских поэм и «Онегина». Но, конечно, проза есть проза, как бы поэтична она ни была.

Что сказать обо всем этом?

Гении взяли — и пошли дальше: они не нуждаются в оправданиях. Победителей не судят в искусстве. Гениальная индивидуальность царственно переплавляет в горниле своего духа любое заимствование, реминисценцию.

Но, видимо, были некие черты в самом Марлинском, которые позволили ему *интонировать* стольких гениев; было в нем *нечто*, что обращало к нему истинное, а не только суетное внимание.

Проза Марлинского есть более сложное, рельефное явление, чем она порою кажется.

Более сложное и в смысле самой поэтики, стиля, и — к сожалению для нас и к драме Марлинского — в смысле уровня, цельности создания.

О последнем: его то превозносили, то в пух ниспровергали; а он просто *неровен*, и хвалили и ниспровергали его — за иное, разное...

У гения мы чаще всего не замечаем мастерства; нам кажется, что все так естественно и вылилось, как оно есть,— все в одном целом, все на одном — высшем — уровне. (Если по ходу дела есть какая-нибудь реминисценция или даже интонация из другого писателя, то она именно естественно, «химически» втянута в это цельное целое.)

У Марлинского не так; мы ощущаем у него разнобой уровней.

Он не выдерживает того предельного духовного напряжения, которое предполагает его *поэтическая проза* [1],— и срывается; он, что называется, гениальный дилетант; а те — профессионалы! Он, как неопытный или *не самый* классный спортсмен, неверно распределяет силы, не умеет концентрировать их там, где надо, и разреживать там, где надо; он вдруг «исчерпывается» где-нибудь в самом начале — как при великолепнейшем описании того же Невского и всего въезда в Петербург в «Испытании», как при общей характеристике барона в начале «Замка Эйзен»; он «вдруг» пишет почти совершенно ровное и исполненное ума, пластики и, главное,

[1] Термин В. В. Виноградова.

чувства меры (обычно *не* первое достоинство Марлинского!) повествование «Мореход Никитин» — к сожалению, слишком короткое; и тут же следует какая-нибудь риторика, трескучее описание любовных излияний или красот возлюбленной (искусство возвышенного портрета не давалось Марлинскому в его романтическом стиле), некое наивное объяснение героев или никуда не годная, вызывающая усмешку мотивировка их поступков; или фразы, подобные вот этой — взятой с первых страниц «Аммалат-Бека»: «Миллионы роз обливают утесы румянцем своим, подобно заре»... *Какая* неэкономность средств! Три слова с внутренней формой «розовости» в одной строке! Да, тут «романтизм есть романтизм» — как романтизм узкий, *пересыщенный*. Есть за что ругать...

Но все же не в том суть поэтической прозы Марлинского; конечно, он не Пушкин, не Лермонтов, не Гоголь и не Толстой — увы; но и они без него, как видим, немыслимы; и как часто мы судим таланты не по их силе, а по их слабости...

Розы, румянец, заря?

А вот вам лишь некоторые цитаты из «того же» Марлинского:

«Двадцать всадников отдыхали на поляне; к копьям привязаны были кони; одни поили их из шишаков, другие лежали вкруг огня, смеялись и пили. Все доказывало непривычку сих новобранцев к военному делу: никто не думал о страже; кольчуги развешаны были как будто сушиться, луки распущены и сабли сброшены в одно место; сам десятник вооружен был одним только огромным ключом, который висел у него на латном поясе».

От конкретности и «зернистой» пластичности, пронизывающих это описание, не отказались бы, я думаю, ни Карамзин, ни Пушкин, ни любой писатель-реалист; между тем Бестужеву тут 25 лет, и это самая ранняя его повесть — «Роман и Ольга». Она, по декабристской традиции, посвящена новгородской вольнице, и стиль ее соответствен — ярок, упруг, энергичен.

Вот еще — уже без особых комментариев:

«Хвост разом осаженного коня лег на землю, но рыцарь не шевельнулся в седле — только перья со шлема раскатились по плечам и снова вспрянули от удара» («Ревельский турнир»).

«В самом деле, какое разнообразие забот в различных этажах домов, в отдельных частях города, во всех классах народа. Сенная площадь, думал гусар наш, проезжая через нее, в этот день наиболее достойна внимания наблюдательной кисти Гогарта, заключая в себе все съестные припасы, долженствующие исчезнуть завтра и на камчатных скатертях вельмож, и на обнаженном столе простолюдина — покупщиков их. Воздух, земля и вода сносят сюда несчетные жертвы праздничной плотоядности человека. Огромные замороженные стерляди, белуги и осетры, растянувшись на розвальнях, кажется, зевают от скуки в чуждой им стихии и в непривычном обществе. Ощипанные гуси, забыв капитолийскую гордость, словно выглядывают из возов, ожидая покупщика, чтобы у него погреться на вертеле. Рябчики и тетерева с зеленеющими елками в носиках тысячами слетелись из олонецких и новгородских лесов, чтобы отведать столичного гостеприимства, и уже указательный перст гастронома назначает им почетное место на столе своем...

...Здесь простосердечный баран — эта четвероногая идиллия — выражает жалобным блеяньем тоску по родине. Там визжит угнетенная невинность, или поросенок в мешке. Далее эгоисты телята, помня только пословицу, что своя кожа к телу ближе, не внемлют голосу общей пользы и мычат, оплакивая скорую разлуку с пестрою своею одеждою, которая достанется или на солдатские ранцы, или, что еще горше, на переплеты глупых книг. Вблизи беспечные курицы разных наций: и хохлатые цесарки, и пегие турчаночки, и раскормленные землячки наши, точь-в-точь словоохотливые кумушки, кудахтают, не предвидя беды над головою, критикуют свет, который видят они сквозь щелочки своей корзины, и, кажется, подтрунивают над соседом, индейским петухом, который, поджимая лапки от холоду, громко ропщет на хозяина, что он вывез его в публику без теплых сапогов» («Испытание»). (Кроме всего: чем не «натуральная школа»!)

«На носовом помосте лежал ничком, свеся голову за борт, коренастый мореход с физиономией, какие отливает природа тысячами для вседневного расхода. Не на что было повесить на ней никакого чувства, а мысль, будь она кована хоть на все четыре ноги, не удержалась

бы на гладком его лбу. Он поплевывал в воду и любовался, как струя уносила изображение его жизни, и потом запевал: «Ох, не одна! Эх, не одна!» — и опять поплевывал. Он принадлежал к бесконечному ряду практических философов, которые разрешают жизнь самым безмятежным образом — работать, когда нужно, спать, когда можно...

...Савелий, по народному выражению, лихо насобачился говорить по-английски...

— Бог тебя прокляни, морская собака, и пусть будет черт твоим флагманом! Не бойся? Да чего мне теперь бояться, когда ты ограбил меня до души» («Мореход Никитин»).

В чем угодно откажешь таким пассажам, но не в живости, конкретности и подлинной образности письма.

И, смею уверить, *таких* мест у Марлинского *куда* больше, чем «роз».

Могут возразить: зачем же столь обильно цитировать? Не подозрительно ли это? Не извлекли ли вы из Марлинского все, что вообще можно было из него извлечь, как оно и водится в таких случаях?

Нет: обратитесь к текстам.

Если же и цитировал обильней, «чем следует», то лишь с тем, чтобы как-то сдвинуть предрассудок.

Марлинский, да, богаче, чем о нем думают; о нем говорят: «напыщенная выдумка», и это и есть местами — но он, например, при этом весь проникнут духом простого документализма, и почти каждая его история, при всех «художественных» добавлениях, четко имеет за собой реальную подоплеку и героев; романтизм его психологически нередко есть реализм: Бестужев описывает то, что реально видел и что реально с ним было, но поскольку это *реальное* совершенно фантастично (такова уж его судьба), то и выходит — *романтизм*... Описания его, как правило, точны и добросовестны, его деятельный дух, натура с любовью обращались к жизни, этносу, природе каждого народа, в среду которого закидывала его фортуна; его живой разум, воображение (любимое слово его поколения!) цепко схватывали факты — и непринужденно «опрокидывали» их в повествование; кстати, эти принципы и всегда были в арсенале большого, «истинного» (Пушкин) романтизма, будь то Шекспир, Гофман или В. Скотт, любимые Марлинским

(что видно и по некоторым его образам, фразам, сюжетам); он, как и следует романтику, глубоко ценил народное, национальное начало в литературе и, со свойственной истинно русскому человеку способностью «применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить» (Лермонтов), быстро умел схватить изнутри дух каждой национальности и ее легенд, всего фольклора, будь то сами русские («Роман и Ольга», «Мореход Никитин», «Лейтенант Белозор» и др.), немцы («Замок Эйзен», «Ревельский турнир» и др.), эстонцы (те же произведения) или кавказские народы («Аммалат-Бек» и др.); о нем говорят, что он не понял наступающего реализма, а все сказанное и процитированное выше «вопиет» об обратном — что он был его предтечей; о нем, наконец, говорят, что его проза слишком красива, что проза и поэзия — разные вещи и нельзя их путать.

Но на это можно ответить только, что поэтичность прозы, радужность ее, что *музыкальный принцип* в прозе не может противоречить принципам прозы постольку, поскольку он не противоречит и общим художественным принципам искусства как искусства; что музыкальное, стихийное, а не информационно-деловитое отношение к слову было свойственно не только Марлинскому, но и прежде всего Гоголю (особенно «страшному», более раннему, но и позднему тоже), и Достоевскому, и (во многих отношениях) Толстому, и Бунину, — если уж нужны авторитеты, выглядящие более солидно, чем сам Марлинский; что *романтический стиль*, вторым планом или же органически вплавленный в реализм, прошел через наш XIX век — и пришел в XX, породив раннего Горького и такую колоссально-цельную фигуру нового романтизма, как Блок.

Не думаю, чтобы автору «Розы и Креста» был плохо ведом автор «Замка Эйзен», «Ревельского турнира» и прочего; да что́ там — это ясно само собой. Кстати, в «Мореходе Никитине» есть характеристика XIX века, весьма похожая на блоковскую в «Возмездии»...

Я уж не говорю о «Мастере и Маргарите» Булгакова и подобном: прочтите то же «Страшное гадание», и вы поймете еще раз, что все в этом мире не на пустом месте.

Главное в Марлинском — это, конечно, не только об-

щий пафос и стиль романтизма; это — благородный, деятельный герой, трогательно и «наивно» спасающий гибнущую невинность и выказывающий высокое мужество там, где все остальные уже не могут его выказывать; это высокий разум и сердце, не боящиеся усмешки над жизнью и в то же время неизменно устремленные к возвышенному; это могучий жизненный порыв, одолевающий смерть и стихию.

Бестужев мало говорил о себе как таковом, но любил свое поколение и не скрывал, что ставит его выше последующих: он ценил действенность духа, мужество, молодость души, нравственный порыв, единый с поступком, — все, чего не находил в тех людях, каковым он считал Онегина; и перечисленные черты были в высшей степени присущи любимым его героям, будь то новгородец Роман или кавказец Мулла-Нур, и пронизывают всю атмосферу его произведений.

Все это не могло не волновать великих писателей; отсюда «реминисценции»: дело, как водится, не в самом стиле...

Наша советская литература издавна бьется над тем, чтобы восполнить звено романтизма, неизменно то тайно, то явно присущего высокой русской литературе во всей ее традиции; трагическая тень Марлинского всегда смутно виднелась на заднем плане нашей литературы как некий укор и напоминание нам, как какая-нибудь тень рыцаря в его собственной повести; великий Белинский был прав — он не мог иначе, ему нельзя было иначе; но и Александр Бестужев — он есть, он жив: история культуры, к счастью, не заменяет одного явления другим; они «сосуществуют», остановленные и оживленные временем; да, Бестужев-Марлинский погиб в бою за мыс Адлер — и тело его не было найдено, его, вероятно, унесли в горы; это, конечно, породило легенды: Кавказ всегда готов к этому; говорят, дух Марлинского — дух высокого романтизма! — бродит в горах, изредка спускается и на равнины...

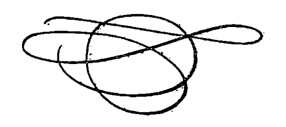
Мы не верим в легенды; но литература наша, в ее нынешних напряженных духовных, художественных поисках, должна все помнить — помнить все, что́ способствовало ее славе; может, «для того» и не был найден Марлинский, чтоб, за делом и трезвостью, наша литера-

тура не забывала о чем-то высоком, неконченном, беспокойном...

Подлинное имя Александра Бестужева не могло быть упоминаемо в 30-е николаевские годы; да, он был одинок при своей славе; он порой даже и не знал, печатается ли его очередная рукопись; гении взяли его, прочли — и пошли дальше, не оглядываясь и не говоря спасибо: такова жестокость искусства; но мы-то, примериваясь и прикидывая в своих нынешних поисках, *должны* вспомнить и его — его, смутного, его, героического, его, забытого, его, порой беззащитного и наивного — порой гениально интуитивного: прозревающего такое, чего даже и весь XIX век все-таки не мог прозреть.

Да, конечно, бывают несправедливости, в которых виноваты цари николаи; но Бестужев знал, на что шел, когда вел ныне легендарный Московский полк на Сенатскую площадь; да, бывают несправедливости, за которые вроде бы некого и винить; но мы, потомки, ответственны за *всю* родную культуру — и, перефразируя зарубежного писателя, известного жесткостью своих формул, можно сказать: если хоть кто-то крупный забыт, хоть что-то существенное похоронено в анналах старой истории, не спрашивай, деятель культуры, по ком звонит колокол: он звонит по тебе.

КОМПОЗИЦИЯ ТАЙНЫ



С детства я непрерывно думаю о Лермонтове. Полагаю, я в этом не одинок. Но у нас не принято признаваться в этом. Есть некая смутность в его судьбе применительно к русской литературе и всей духовной традиции: даже и юбилеи были некстати; есть неимоверная трудность в самом материале.

О последнем: как быть? Начинается с «техники». Лермонтов пренебрегает простыми законами мотивировок, связи. Портрет Печорина «высыпан» вне контекста. Автор-рассказчик видит героя издалека считанные минуты. Между тем, Печорин «дан» в таких тонкостях, о которых мог знать лишь человек, знакомый с ним «от младенчества» и при этом и ныне видящий его ежедневно: «Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками — верный признак некоторой скрытности характера... Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные — признак породы в человеке... о глазах я должен сказать еще несколько слов... Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его — непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно

спокоен...» Правда, Лермонтов, «спохватившись», оговаривается: «Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни...»,— но профессионалу ясно, что это лишь поспешная мотивировка по ходу; обычно же и этого нет. Максим Максимыч в «Бэле» не пьет, и из-за этого, собственно, и завязывается весь рассказ о Печорине, а в следующей новелле-главке («Максим Максимыч»), как ни в чем не бывало, «бутылка кахетинского помогла нам забыть о скромном числе блюд». Сами печоринские приключения изложены сюжетно наивно. Подслушивания, подсматривания; «вдруг», «впрочем», «кстати». Сам сюжет «Княжны Мери» как целое: ухаживания за юной княжной, «которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь»; самолюбие тут тоже мало замешано: Печорин знал «победы» и потруднее; словом, сюжет, раздражающий нашу бытовую мораль и к тому же как бы «жидкий», наивный для крепкого эпоса. В некоторых местах Печорин не по форме, а на деле кажется позером и фатом, и Лермонтов стилистически не «снимает» этих «просчетов». Можно ответить, что Лермонтов небрежен не только в «Герое», но и в ином: пресловутая львица с гривой, «из пламя и света» (спор с Краевским); но от этого не легче.

За всеми этими неувязками внешней формы встает пренебрежение гения, занятого своим трудным внутренним делом и понимающего при этом, что в таком деле внешние «неувязки» все равно неустранимы. Можно устранить *очевидные* из этих неувязок (львица, кахетинское), но в некоем отношении именно это было бы компромиссом с самим собой. Подыграть обыденному сознанию, здравому смыслу, бросить кость — и при этом знать, что это все равно лишь подыгрывание, обман... что есть то тайное и громадное, что все равно до конца не согласовать во внешних деталях и связках. Лермонтов достаточно бесстрашен, спокоен и, если угодно, «циничен», чтобы и тут не идти на поводу у простого бытового чувства, призыва — потрафить рассудку и своему собственному, и читателя: успокоить его.

Все это не значит, что Лермонтов «структурно» абсолютно аморфен, то есть что он не уважает «момента формы». Есть форма и форма. Он знает, что невозможно все уладить в самой внешней, эмпирической, чисто

технической и бытовой форме — она наиболее косна, и Лермонтов, как гений, конечно, про себя помнит, что кто слишком долго гоняется за зайцем, тот упустит медведя. Но при этом Лермонтов — неимоверно *формальный* писатель. Даже гении из потомков с завистью смотрели на его совершенные музыкальные и стилистические построения. Вспомним суждения Чехова о «Тамани». Эта музыка проступает уже и на уровне «структуры» и композиции, то есть вполне еще ощутимой формы.

Мы «со школы всё усвоили» о «Герое нашего времени» и поэтому не замечаем простого. Например, как «построены», расположены относительно друг друга тот «автор-рассказчик» и — сам Печорин. Сначала является автор — путешествующий офицер. «Бэла», «Максим Максимыч». Эмпирически-биографически он, кажется, наиболее близок самому Лермонтову. Правда, сам-то Лермонтов «путешествовал» не совсем по собственной воле, но Лермонтов просто умалчивает об этом, чтобы не сбиться в сторону от основной темы. Этот офицер без всяких ужимок, поз и «масок» (которые чтут литературоведы) говорит «я» — мы чувствуем, что это естественное авторское «я»; он признается, что любит записывать, что сочиняет стихи и так далее. В то же время его, этого офицера, нет как целостного характера. Мы не знаем, каков он и что́ он. Он ведет повествование, обращает наше внимание на перевал у Крестовой и подобное, но не более того. Конечно, по описанию долины и перевала (бури) мы ощущаем его «любовь к природе», широко «принятую» после Байрона; но это еще не характер как целое.

Наиболее «автогенное» — внутренне близкое автору в «Герое нашего времени» — это конечно же сам Печорин; всякому «сочинителю» это понятно; писатель раздваивается — свое внешне кавказское отдает рассказчику, внутреннее — Печорину — и композиционно соотносит эти персонажи. На этом строится форма романа: его композиционное, музыкальное целое.

Забегая вперед: зачем это нужно? Не проще ли и далее говорить «от себя»; или, с другой стороны, не проще ли сразу было взять «тон Печорина»?

Здесь — композиционно-духовное открытие Лермонтова; во-первых, он обладает художественным тактом, и особое тайное целомудрие гения не позволяет ему ху-

дожественно-авторски, эмпирически отождествить бытового себя и Печорина — это было бы и формальным, и нравственно-духовным просчетом: в таких ситуациях, как «Печорин — автор», грань отчуждения, «объективации» автора от героя особенно важна и болезненна, и требуется обладать высоким чувством формы, чтобы успешно решить этот вопрос в сторону художественной пластики, объективности — не сбиться на простой автобиографический пересказ, аннулирующий произведение как Произведение; во-вторых же, автор принял внутреннюю формальную задачу — ввести Печорина *постепенно,* эпически, сверху — вглубь, и блестяще решает ее, эту задачу, с помощью своей композиции «автор — Печорин».

Сначала тема Печорина звенит и со стороны, и издалека. Его поминает добрейший Максим Максимыч.

Сам Максим Максимыч — из тех, которые умиляют одновременно Белинского и царя Николая (что и было на деле). Это средоточие тех несомненных доброты, тепла, здравого смысла и прочности жизни, которые составляют ОЧЕВИДНЫЙ и «неразменный фонд» человечества; которые каждый стремится завоевать на свою сторону. Лермонтов понимает это. Царь Николай в письме к жене, то есть в ситуации, когда этот человек, по-видимому, был письменно более искренен, чем во многих иных ситуациях, говорит, что Максим Максимыч нравствен, а Печорин и сам автор — безнравственны; эту мысль в разных ее вариациях далее, после Николая, и порой независимо от него, повторяли многие.

Однако же Николай забывает простое, что и Максима Максимыча написал не кто иной, как Лермонтов, то есть и Максим Максимыч был в его, Лермонтова, душе: «сам прототип», «сам тип» тут не вытянул бы, его надо было увидеть и оценить — найти на него отклик в своей душе.

Итак, Максим Максимыч.

Все мы понимаем, *как* мог Максим Максимыч увидеть Печорина: «Я отвечал... что нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастие, как порок. Штабс-капитан не понял этих тонкостей, покачал головою и улыбнулся лукаво:

— А все, чай, французы ввели моду скучать?

— Нет, англичане.

— Ага, вот что!..— отвечал он,— да ведь они всегда были отъявленные пьяницы!

Я невольно вспомнил об одной московской барыне, которая утверждала, что Байрон был больше ничего как пьяница. Впрочем, замечание штабс-капитана было извинительнее: чтоб воздерживаться от вина, он, конечно, старался уверять себя, что все в мире несчастия происходят от пьянства...»

Максим Максимыч тепл, надежен и прочен, но не умен; это устраивало Николая и прочих; тут можно бы вступить в давний и длинный спор, нужен ли вообще ум для счастья людей, но мы просто констатируем факт.

Однако именно *отделенность* Максима Максимыча от Печорина дает тут на последнего тот неуловимый и плодотворный *взгляд со стороны*, который и нужен для начала,— который *заинтересовывает*, но не приносит разгадки. И даже еще и не намекает на разгадку.

«Бэла» как печоринская история вся изложена через «точку зрения» Максима Максимыча; первый пласт снят.

Перекресток: встречаются «автор» — Печорин.

Идет знаменитый портрет...

Пройдена вторая ступень, снят второй пласт; все громче патетическая, беспокоящая тема, мелодия; все резче аккорды; все ощутимее проступает строгая, стройная тайная композиция.

«Журнал Печорина» — «Княжна Мери».

Правда, перед нею — «Тамань».

Конечно, имея за плечами «Княжну Мери», Чехов мог сколько угодно толковать, что совершеннее «Тамани» он ничего не знает: игра сделана, картина закончена, печальная симфония отзвучала; можно хвалить детали. Профессионал судит профессионала; он выносит за скобки целое — он знает, *чего* оно стоит; он восхищается хрустальными гранями, стыками духовного мастерства. Так о Тургеневе любим говорить, что «лучшее» у него — «Стихотворения в прозе» и некоторые из «Записок»; так о Толстом говорят, что «лучшее» у него — «Казаки». «Лучшее», то есть наиболее «формальное», наиболее пластическое. Но мы-то уж знаем, что за плечами «Порога» стоят романы; что за «Казаками» есть «Война и мир».

Главное в «Герое нашего времени» — конечно же

«Княжна Мери»; это ясно каждому, тут не следует ничего доказывать.

Все остальное получает смысл благодаря этому; не будь этого, может быть, и «Тамань» прошла бы стороной.

«Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли. Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окна, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками. Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синеет, как «последняя туча рассеянной бури»; на север подымается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона; на восток смотреть веселее. . .»

Не знаю, в какой уж раз читаю я эти строки — это начало «Княжны Мери»; в двухсотый? в девятисотый? И это примечание педантичных редакторов о «Последней туче. . .», неизбежное в школьном издании; и все равно: стоит вникнуть — «и сердце начинает биться, как у дурачка», как сказал один современный француз, защищая Стендаля от модернистов. . . «Как сделана» «Княжна Мери»; на это трудно ответить, и не только потому, что всегда легко ответить, как сделана «всякая дрянь» (Блок) и трудно — как сделано творение гения, но и потому, что тут дело в интонации, в тоне, а это невыразимо «в пересказе. . .». Относительно «Героя нашего времени» в целом вопрос «как сделан» имеет смысл — «смотри пример» выше; но относительно «Княжны Мери», взятой в себе, он почти бессмыслен.

Место «Княжны» в «системе романа» ясно: это апофеоз, кульминация, полное раскрытие Печорина изнутри его; полное? . .

Тут мы подходим к нерву. . .

Печорин — это *мужчина* в нашей литературе своего века; мужчина в духовном, в «дворянском» и социальном значении этого слова. По сути, их не так уж и много: Болконский. . . раз, два, и нет.

Печорин не то, что другие «лишние люди»: он «раздвоен», да хранит это про себя; он сознает, что он зем-

ной человек и несет в себе человеческие пороки, но не скрывает этого от себя, не прячется за картонные стены, а смотрит правде в глаза, чем вызывает раздражение и окружающих его людей, и царя Николая (который, как глава государства, должен заботиться о приличиях), и многих; он выходит и на дуэль, традиционную в русской литературе от Александра Бестужева до Чехова (у последнего в «Дуэли» на дуэли вспоминают, ка́к та́м положено у Лермонтова и Тургенева), но выходит не сонно, как Онегин, не грубовато-самолюбиво, как Базаров, не чисто равнодушно, как Ставрогин, а сознательно, по-мужски. Накануне не спит ночь и, хотя и отвлекается «волшебным вымыслом» Вальтера Скотта, что восхищало Белинского, но спокойно сознает и то, что надо бы «заснуть, чтоб завтра рука не дрожала», но спать не может — думает о себе и о жизни, как и положено перед угрозой смерти; «Впрочем, на шести шагах промахнуться трудно»,— добавляет он — предсказывая судьбу своему alter ego и автору: «в реальной жизни» печорины слабее грушницких... Но *выйдя*, он не спешит с разоблачением заговорщиков, как сделал бы каждый на его месте (блаженный вздох облегчения!), а несколько раз испытывает судьбу, задерживая свое и наше дыхание; наконец — вот оно — мальчишеское, мужское — до сих пор заставляющее биться даже и не юное сердце:

«Следующие слова я произнес нарочито с расстановкой, громко и внятно, как произносят смертный приговор:

— Доктор, эти господа, вероятно второпях, забыли положить пулю в мой пистолет: прошу вас зарядить его снова,— и хорошенько!»

У Печорина и все время так — все время, а не только лишь в этом сюжетно ответственном, остром месте: все дело *в тоне, в «раздельности...»*.

В повествовании неизменно два плана... а тон один.

В первом плане Печорин разговаривает с внутренним, таинственным и тайным собой — с высшим разумом, что ли; во втором плане он повествует о грустно-ничтожных (кончающихся трагически!) сюжетных событиях, но *тон* остается *тот же*: тон, *помнящий* о высшем. Это дает неповторимый духовный пафос; за всем ничтожным смутно, но неизменно проступает значительность, бездна: «Страсти не что иное, как идеи при пер-

вом своем развитии: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться: многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой силы... Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие...

Пришел Грушницкий и бросился мне на шею,— он произведен в офицеры. Мы выпили шампанского...» Производство Грушницкого в офицеры — ничтожество жизни — высказано тем же тоном, что и суждения о высшем ее смысле. Тем самым и за «ничтожеством» встает второй план.

Печорин спокойно знает, что в жизни есть тайное и высокое; он знает и то, что и он сам, как живое существо, и окружающая его жизнь не подвластны этому тайному — «идут» по принципу более «низких истин»; драма его в том, что он не верит в «исправление» этой жизни и самого себя, взятого как явление этой, первой жизни, как человек, который, по собственному выражению Печорина, «живет в полном смысле этого слова»: он *слишком* мужчина для того, чтобы верить,— начала женской прочности и тепла, призванные спасти мир (по другим концепциям жизни), ему чужды; отсюда разные «и проч.», применяемые даже и к Вере: «Я успокоил ее клятвами, обещаниями и проч.»: он знает, что *есть* высшие истины, но не тщится постигнуть их неадекватными средствами, и спокойно проходит мимо — «и проч.»: что есть, то есть, но что не дано, то и не дано человеку.

Отсюда *тон*...

Это тон всезнания и одновременного знания, что нельзя все знать; тон того, что *нельзя объясниться*; тон того, что не только нельзя объясниться, но и не по-мужски это — пытаться, стремиться, пробовать объясниться там, где объяснения невозможны: все, что *лишнее*,— не мужское; тон того, что *не следует договаривать* то, что нет сил, не дано нам договорить.

Поэтому в тоне Печорина найдена та неповторимая нота, которая такова: я говорю откровенно, как только возможно быть откровенным, — и я не договариваю; я говорю только сам с собой, я искренен искренностью, которая бывает лишь перед смертью (вот-вот ожидающей

моего автора!) — и я спокойно знаю, что есть что-то, что *и тут* невозможно договорить.

«...Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам. Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?.. куда я себя готовлю? чего я жду от будущего?.. Право, ровно ничего. Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие»...

Лермонтов *выразил* это «неизъяснимое»; *ка́к* он это сделал — его загадка.

Перед этим тоном естественны неувязки сюжета — мы «не помним» о них; мало того, у нас есть непобедимое чувство, что так оно и должно быть, — что тайное «вдруг» жизни всегда сильнее и неожиданнее всех сюжетных «вдруг» и всех грив на львице,— а раз так, то *те* «вдруг» напоминают об *этих*; что тайные ритмы, *совпадения самой жизни* сильней всех небрежных «сюжетно-фабульных» совпадений — подслушиваний и прочего.

Тут и смысл композиции: нарастание раскрытия тайны, переключение извне — внутрь (сопоставленность рассказчик — Печорин) лишь еще резче подчеркивает в нужный миг, что тайна не может быть раскрыта до конца: «Во мне два человека... первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй? Посмотрите, доктор: видите ли вы на скале направо чернеются три фигуры? Это, кажется, наши противники?..

Мы пустились рысью». Сюжет обрывает вопросы.

Многие умы бились над тайной Лермонтова — над тайнами «Княжны Мери»; Джойс — из последних крупных; странно было бы думать, что таким, как он, были незаметны наивности внешних построений; странно и то, что тот же Джойс, например, не счел *перевод* Лермонтова простым подражанием англичанам, французам: *что-то* почувствовал он сквозь все переводы, внешние подобия, чего не чувствовали и многие отечественные из ярых, столподержащих; признание Запада — не аргумент: по сути дела, Запад еще не понял нашей культуры; но что́ же все-таки Лермонтов?

Что́ «Княжна Мери»?

Все же не взят ли Печорин с того же Запада, как говорили о нем не раз?

«Русский ли он» — Печорин?

Первые же страницы; о Грушницком: «...слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает шашкой, кричит и бросается вперед, зажмуря глаза. Это что-то не русская храбрость!..»

Печорин спокойно помнит, что он русский,— ему некому и не надо это доказывать; его тон всезнания и незнания, знания о тайне и нежелания говорить о ней; его выворачивающаяся наизнанку искренность перед самим собой, перекликающаяся с искренностью автора, который в предисловии честно сетует, что «исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям», и *композиционно* заставляет героя быть искренним *только* с самим собой, с мужчиной, хотя сам и выдает эту искренность героя на свет божий; его *ненавязчивое* мужество во всяком бою, и в поле, и под дулом казачьего пистолета («Фаталист»); его тайное сознание идеала и одновременно удивительно естественное бесстрашие перед ужасом жизни — все это русское... вырастающее до размеров общечеловеческого.

В нем нет тепла?

Силы чувства?

Взгляд «равнодушно спокоен»?

Нет любви?

Они есть; вы плохо смотрели.

Перечитайте цитату — первые строки из «Княжны Мери»; я недаром ее привел.

Это ли не любовь — я не буду комментировать; просто перечитайте; а Вера?

Печорин знает, что Вера несовершенна, что сам он несовершенен: «клятвами, обещаниями и проч.».

Но:

«Я скакал, задыхаясь от нетерпенья. Мысль не застать уже ее в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце. Одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку... Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!.. При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете — дороже жизни, чести, счастья! Бог знает какие странные, какие бешеные замыслы роились в голове моей...

Все было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на десять минут. Но вдруг... он грянулся о землю.., чрез несколько минут он издох; я остался в

степи один, потеряв последнюю надежду; попробовал идти пешком — ноги мои подкосились; изнуренный тревогами дня и бессонницей, я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал.

И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие исчезли как дым; душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся».

Почему-то «лермонтоведы» и вообще как поклонники, так и противники Лермонтова не любят этого места; оно как бы вне образа, что ли. К тому же далее идут слова, как бы вводящие реку в берега, а душу — в *форму*: «Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем...» и далее,— слова, неприятные своим нарочитым «цинизмом». Но видно, что Печорин тут давит себя: он еще слишком в надрыве, в буре, в разливе, чтоб чувствовать *просто* спокойствие, *просто* силу.

Печорин, многое зная, *знает* и силу природных бурь в человеке; но он — мужчина.

Его слабость в ином — не в отсутствии чувств (что он сам к себе примеряет, но обнаруживает, что костюм не подходит); его слабость — в неверии в *материальную*, земную силу человеческих идеалов.

В этом он слабее Грушницкого, который глуп и фальшив, да трепыхается; Печорин же задавил себя: он *слишком* требователен к идеалу, чтобы растворить его в мелочах...

Отсюда весь рок и наказание ему и людям, с которыми он имеет дело; но Печорин не был бы сам собой, если бы покорился року; и в этом его и свобода, и красота, и сила, и — слабость.

Жизнь, по Лермонтову, есть непрерывно разгадываемая тайна; кто разгадает, тот умер; кто считает, что все разгадал, тот неинтересен... Лермонтов будет вечно интересен для человека.

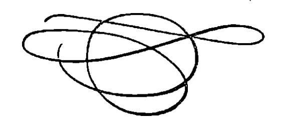
Печорин — дух беспокойства в покое и покоя в самом беспокойстве; он чужд праздников и воздушных за́мков — в нем нет скрытой надежды и компромисса («Доктор, доктор! посмотрите на меня: неужели я похож на жениха или на что-нибудь подобное?»); этим он был не всегда приятен в литературе, но — за это же

наша литература и уважала его. Ругая и сомневаясь, не могла «обойтись». Мало без кого так трудно представить русскую литературу, как без Печорина.

Но я ловлю себя на том, что уж пытаюсь пересказывать именно то, что непересказуемо; именно то, что «забыто» в самом тоне, в тайном голосе «Журнала Печорина» — в «Княжне Мери» прежде всего.

Здесь он наиболее откровенен с самим собой; и здесь же больше всего той недосказанности, которая мучит нас до сих пор.

«...БЫЛ ОСОБЕННО ЛЮБИМ»



елинский, конечно, не нуждается в панегириках в свой адрес. И не потому, что все панегирики произнесены. Недовольств было еще больше. Не нуждается потому, что он сам отстоит себя.

В последние годы в воздухе как-то носится «проблема Белинского». Есть потребность в свежем взгляде на него, все это чувствуют. И не то что надобно заново пересказать его биографию и изложить *его* «Взгляды» 1846 и 1847 годов. Биография и взгляды, как эти, так и предшествующие им, изложены в сотнях статей и десятках томов мемуаров и исследований, не в этом сейчас дело. А есть потребность в каком-то заново брошенном общем взгляде.

Не претендуя на этот общий взгляд,— мне с этим не справиться,— попытаюсь все же сказать: почему же это, по-моему мнению, Белинский сам отстоит себя? В чем тут дело — в самом ли Белинском или только ли в самом Белинском? И что это такое — феномен Белинского в русской литературе?

Белинский, по словам многих духовных деятелей XIX — XX веков, сделал и высказал немало наивного и риторического. «Риторика» — было любимым его ругательством; «Скучно говорить о таких странностях... виноваты — о такой реторике, т. е. о таком наборе слов, лишенном всякого содержания, всякого значения, всякого смысла»; но, может быть, потому оно столь прочно и сидело у него в душе, что он сам был порою не чужд прямолинейности: «Указать же на истинный недостаток общества значит оказать ему услугу, значит избавить его от недостатка. А можно ли за это сердиться? Кто

ядовитее, язвительнее Гогарта изображал английское общество в лице всех его сословий? — и однако ж Англия не осудила Гогарта...» Речи верные, но слишком общие — «глобально»-идеальные... Такое смущало строгие умы. Белинский был знаменит и тем, что «увлекался дальше цели» (сказал Толстой не по его адресу, но по сходному поводу) и пытался иногда жертвовать идеей и духом ради какого-нибудь яркого тезиса. (Пытался, но в конечном итоге ему это не удавалось, скажу заранее.) Среди писателей-дворян, — начитаннейших людей не только России, но и Европы тех дней! — он был по тем временам недостаточно образован, кое-что знал только понаслышке: «узаконенный» упрек в адрес Белинского. Он невзлюбил некоторых нехудших писателей и, по свойственной ему действенности, «проехался» по ним своим железным катком.

Читатели ожидают традиционного «однако же», «но», *но* подумаем: какие же «но», «однако же» можно противопоставить столь существенным недостаткам *критика*? Риторика, необразованность... промахи вкуса... что же остается-то? Прогрессивные общественные убеждения?

Но, во-первых, ни для кого теперь не секрет, что убеждения у Белинского бывали и разные. Он мог, например, увлечься тезисом «Все действительное разумно, все разумное действительно» и яростно проповедовать против Чацкого как нарушителя этого тезиса. Проповедовать до тех пор, пока Герцен не объяснит ему, что раз все действительное разумно, то и борьба (как действительность!) разумна... И затем проповедовать обратное. Белинский всегда был в принципе на стороне светлых сил, но вот беда: в то время, как оно случается в жизни, не всегда было ясно, где же светлые силы. Белинский не был бы Белинским, если бы не изводился этим, не путался порой «в трех соснах», которые лишь для постороннего и вялого — три сосны; но он и не остался в истории, этот вялый и посторонний. Кто ничего не делает, тот не совершает ошибок, но уж и не остается в истории: тут уж или — или. Правда, есть византийский афоризм: «Счастливы народы, у которых не было великих людей». Под этим, конечно, подразумевается, что великий человек вечно что-нибудь путает, и в чем-нибудь заблуждается, и тянет за собой и других,

А ведь эти другие должны возделывать свой сад, плодиться, размножаться. На это ответ простой: смотря кого считать великим человеком. Подлинное *величие духа,* даже и заблуждающегося (*всякий* человек слаб, и это известно), неизменно влияет на людей благотворно и благодатно. Есть в человеческой душе, несмотря на всю ее сложность и все ее «бездны», одно вот это светлое, ясное качество: откликаться на благородный и бескорыстный порыв и видеть благородство и бескорыстие за всей внешней конкретикой — за всеми ошибками, неурядицами, оплошностями, бытовым неустройством, падениями и срывами истинно великого человека... Ошибки и конкретика как бы сами по себе, а стоящее за ними величие — само по себе; и человеческая душа, высокий человеческий ум это видит.

Самые умные, глубокие, злые и яростные ниспровергатели Белинского не могли не отзываться о нем не только с принятым «уважением к противнику», но и с особенной, как бы завистливой теплотой. От него исходило ощущение тайного огня, и тепла, и света. Человек это чувствует — ему не дано не чувствовать. Да еще если к тому же этот человек, например, Достоевский. Он может сколько угодно ниспровергать те конкретные тезисы, увлечения, с которыми в тот или иной миг носился Белинский; но не может не чувствовать светоносного источника, из которого это исходит. В этом была сила влияния Белинского. Конкретным итогом на данный миг могло быть и заблуждение; но источник вечно был светоносен... А вы как думали? Такова жизнь. Такова *земная* жизнь, если угодно кому-то подобное добавление. Распутывай, земной человек; трудись, душа. Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь. Ощущай *источник,* даже если словесный тезис на данный миг не тот. На этом и культура построена. Ничего на земле не светится в чистом, готовом виде.

Оттого-то многие прогрессисты, куда «более» прогрессивные, чем сам Белинский, особенно из его «последователей» — мелких и плоских социологов второй половины XIX века, вовсе не остались или почти не остались в истории, а он остался: дело требует огня, и веры, и жертвы, а коли этого нет...

Остались они лишь отрицательным способом: кое пе-

ред кем дискредитировали своей деятельностью — деятельность Белинского.

Но деятельность — это деятельность... а Белинский остался.

Потеряв терпение, некоторые умные люди сели да и перечислили все промахи и провалы Белинского. Правда, иногда они при этом утрировали, выводили из контекста и т. п., но это уж как водится. Наиболее, если так можно выразиться, не забытая работа такого рода — «Спор о Белинском» Ю. Айхенвальда. Да и то: если по сути, так кто ее помнит? А если еще более по сути, так кто ее читал-то? Не только эта работа, но и знаменитые в свое время «Силуэты» Ю. Айхенвальда почти забыты.

А Белинский остался.

Есть эта некая потребность в человеческой душе, по которой Белинские — остаются. «Для мальчиков не умирают Позы».

Ну да, огонь, свет; но и огонь и свет можно понимать по-разному.

К Белинскому — некие особые умиление, благодарность.

В каком-нибудь Наполеоне «Буонапарте» тоже был огонь; свет — вряд ли, а огонь — был, и еще какой; и что же?

Предмет национального честолюбия — пожалуй; свет, умиление, благодарность — нет.

А ведь «Буонапарте» с точки зрения своего дела совершил меньше ошибок, чем литератор Виссарион Белинский.

В чем же еще сила Белинского, кроме самого огня, света, как источника духовной энергии?

За Белинским, по-первых, светлая сила бескорыстия.

Под всякое дело, даже самое благородное, даже самое христианское или социалистическое, можно обделывать какие угодно ловкие дела. Такие «умельцы» всегда наготове.

Литература мстит им.

В этом отношении она — благодатная, высше-духовная и по-своему жестокая деятельность.

Человек слаб и ловок, а литература не потакает ему. У всякого была в жизни минута слабости, и всякий, если он литератор, знает, как жестока литература в

этой ситуации. Она не дает потачки ни на минуту. И уж тем более не сочувствует тому деятелю, который в принципе устраивает из нее житейский, бытовой промысел. Кто не деньги получает за литературу, а литературу эксплуатирует для денег; кто не успех получает за литературу, а литературу понукает и дергает на успех. Многие даже и крупные свихнулись на этом.

Ведь человек может суетиться сколько угодно, а по тексту все равно видно. Как ни вертись, ни выкручивайся, а по тексту все равно видно. И что из того, если современники врут и льстят: для человека, «отравленного» литературой, высшее наказание — знать, что в его «творениях» нету истины, нету полной истины; что пройдет несколько лет — и. . .

Бывает и наоборот: клевета, шепот; а текст высок и чист. . .

Каждый в бой иди, а бой решит судьба.

Этот завет русской литературы, высказанный впоследствии, Белинский осуществил своей жизнью; я не говорю, что каждый литератор должен умирать от чахотки, оставив семейство без денег; что каждый должен писать, как чернорабочий, по 20 часов в сутки, рецензируя всё — от Пушкина до князя Шаликова, и при этом еще оставаясь неизменно искренним, страстным и талантливым; что каждый должен любому ближайшему другу, а этим другом был Герцен, говорить любую нелицеприятную правду, например, о написанной тем поэме, рискуя потерять последнюю поддержку и помощь; что каждый должен, сочтя Достоевского новым гением, уметь тут же объявить ему, что «Двойник» не удался, и тем навлечь на себя филиппики этого гения на долгие годы. Не все в человеческих силах, да и не только в этом дело. *Искренность*, бескорыстие Белинского, главное, ощутимы *именно* в его *текстах*; он мог ошибаться, но не поступался правдой своего «субъективного духа»: «Когда поэзия есть живой глагол действительности,— она великая вещь на земле; но когда она силится сделать существующим несуществующее, возможным невозможное, когда она прославляет пустое и хвалит ложное,— тогда она не более, как забава детей, которым деревянная лошадка нравится более настоящей лошади. . . И не поэт тот, кто лишен всякого такта действительности, всякого инстинкта истины; не поэт он, а

искусник, который умеет плясать с завязанными глазами между яйцами, не разбивая их... Такой поэт похож на тех жонглеров диалектики, которым все равно, о чем бы и как бы ни спорить, лишь бы только оспорить противника; которые, доказав одному, что дважды два — четыре, с тем же жаром доказывают другому, что дважды два —пять...» Белинский тут недооценивает игрового и «невозможного» в искусстве; но каков *при этом* порыв к истине, к «невозможному» — к идеалу!

Это не случайно.

За Белинским всегда — сила идеального начала.

Белинский, этот романтик до мозга костей, сражается против романтизма; что из того? Сам Белинский — романтик в широком и высоком значении этого слова: это нам *теперь* ясно; сражается же он с романтизмом натужным, ложным — с романтизмом грушницких, александров адуевых... А иногда, в увлечении, и с ненатужным, неложным; что и из того тоже? простим ему: он сам был *слишком* романтик по натуре — и, по русской привычке, давил это в себе...

Да, Белинский может ошибаться *конкретно*; он может ошибаться и социологически, и духовно; одна из тайных трагедий его, видимо, состоит в том, что он, например, порою путал социализм с христианством, природу с рассудком, духовное с поверхностно политическим; ничего себе ошибки, скажут опять; но кто же их не совершал тогда? сам Достоевский признáет впоследствии, что в России споры о социализме и о христианстве в то время были с разных концов одно и то же; говорят, люди не знают уроков истории; и все-таки они знают их; тогда уроков еще не было; а на Западе так прямо существовал «христианский социализм»: соблазнительное сочетание! — и Белинскому это было ведомо...

Но у Белинского было постоянное, напряженнейшее, высочайшее чувство последнего идеала жизни; оно порою не формулировалось или формулировалось (тезисно) ложно, неточно; но оно сквозило в каждой молекуле, в каждой клеточке его возвышенного и музыкального изложения, слога: «Говорят: время поэзии прошло, и стихов уже никто не хочет читать. Не подумайте, чтоб это говорилось где-нибудь далеко, за морем...» Сам «зачин» — поэтический; интонация такова же.

Отсюда же порой и риторика: порыв к прямому идеалу так резок, что выходит из формы...

Белинский был поэт в критике; собственно, он и не был критиком в современном, аналитическом значении этого слова, хотя сам не стеснялся звания «критик», не кокетничал, что он «тоже писатель», как ныне любят, и прямо относил себя к журналистике; это бывает: человек, которому есть что сказать, не заботится о жанровых престижах,— он знает: огонь и так виден (или не виден), независимо от этих забот; а вот мы теперь — мы теперь обнаруживаем, что вся стилистика у Белинского *идеальная*, поэтическая, независимо от его чисто журналистских намерений: «Мы показали выше, что шумливая, пенистая и кипучая, хотя в то же время и холодная струя поэзии г. Языкова была не из сердца — источника страстной натуры, а из головы, которая у людей еще чаще бывает источником прихотей праздного и фантазирующего рассудка, нежели источником разума...» «Не вовсе» справедливо о Языкове; но сильна тут поэзия самой критики. Чем-то мне Белинский по стилю напоминает Блока — интонацией, что ли; кстати, у них есть и разные почти совпадающие высказывания — о романтизме и об ином, хотя Блок, как известно, не жаловал самого Белинского — собственно, не столько за него самого, сколько за его эпигонов...

Эта черта — один из сильнейших «секретов» Белинского, его влияния на русскую литературу, ее общую интонировку; в русской литературе призывы есть, пить, плодиться и ни о чем не думать, раздававшиеся время от времени и из уст неглупых и небездарных людей, никогда не могли иметь постоянного и живого успеха; да, на усталое сердце действует порой пожелание — отдохнуть, поесть жирно, развлечься, забыться, повеселиться; но видеть в этом *смысл жизни* (вспомним этот сугубо русский термин)? «Взять» это на сердце навсегда?.. Тут русский человек начинает беспокоиться, как Аркадий Счастливцев при сытой жизни честного прихлебателя; «Белинский неграмотен? Поменьше бы вам грамотности, холопствующие умники!» — думает он — и вновь нависают над его сознанием какие-нибудь гордые и «наивные» слова неумелого в жизни и в тактике, но неистового в духе Виссариона: «...рабочий класс в Париже был искусно приведен в волнение партиею средне-

го сословия (bourgeoisie). Между народом и королевскими войсками завязалась борьба. В слепом и безумном самоотвержении народ не щадил себя, сражаясь за нарушение прав, которые нисколько не делали его счастливее и, следовательно, так же мало касались его, как и вопрос о здоровье китайского богдыхана. Сражаясь отдельными массами из-за баррикад, без общего плана, без знамени, без предводителей, едва зная против кого и совсем не зная, *за кого и за что*, народ тщетно посылал к представителям нации, недавно заседавшим в абонированной камере: этим представителям было не до того; они чуть не прятались по погребам, бледные, трепещущие. Когда дело было кончено ревностию слепого народа, представители повыползли из своих нор и по трупам ловко дошли до власти, оттерли от нее всех честных людей и, загребая жар чужими руками, преблагополучно стали греться около него, рассуждая о нравственности. А народ, который в безумной ревности лил свою кровь за слова, за пустой звук, которого значения сам не понимал, что же выиграл себе этот народ? — Увы!.. Вечный работник собственника и капиталиста, пролетарий весь в его руках, весь его раб...» Сила идеала, сочувствие к ближнему позволяет на миг представить, что перед нами сам пролетарий Парижа, обманутый мещанином. Извечная русская черта — отдать всё, помочь всем...

Белинский — мыслитель; но Белинский — это и главный Дон-Кихот нашей литературы; а поди возьми Дон-Кихота, когда с него именно нечего взять; он весь беззащитен, наивен — и он же — та сила, с которой вот уже много веков не могут справиться все в мире молчалины. А уж на что сильны, подлые рабы.

За Белинским — сила какого-то «ненормального», почти истерического «эстетического чутья».— Ага, тут-то ты и попался, автор! — воскликнут, быть может, противники Белинского и белинских.— Это Белинский-то?! Эстетическое чутье?! А тот же Чацкий? А Баратынский? А несчастный Бестужев-Марлинский? Да и Бенедиктов не так уж слаб... А тот же «Двойник» Достоевского? А Гоголь с его «Перепиской»?

Знаем без вас, друзья.

Вы-то никогда не писали по нескольку печатных листов в день...

Но разберемся.

Мы в последнее время как-то устали от своей культуры. Нам то́ само собой — и э́то само собой; нам князь Одоевский слаб, а Лермонтов риторичен.

Нам жаль Мартынова — пострадал, бедняжка; Лермонтов был тяжелый и неприятный тип. И вообще, может, это казак стрелял из кустов (на десяти шагах и при куче свидетелей!)? А бедный Дантес, красавец-кавалергард? Панчулидзев в «Истории кавалергардов», ах, как он пишет про этих огромных конников... А граф Александр Христофорович? Ну конечно, был крут; но...

Нас интересуют подробности, нас занимают оборотные стороны дела; везде мы ищем второго плана, двойного дна; все сложно, все тонко, всё у нас «обоюдно», и вообще — все амбивалентно.

На самом деле есть, конечно, подробности; и есть часть истины и во всех этих рассуждениях: именно потому, что истина должна быть полна; но есть и главное, о котором мы порой забываем.

На самом деле Лермонтова убил Мартынов, и убил на десяти шагах из крупнокалиберного пистолета после выстрела противника в воздух; и убил, будучи дворянином и образованным человеком, то есть зная, что перед ним стоит не просто тяжелый и неприятный тип, а деятель высокой русской культуры, который создал строки:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;
Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;
Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, —
Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога...

Эти и подобные строки.

Что Пушкина *все же* убил Дантес; и так далее.

Всё, милые друзья, должно стоять на *своих* местах,

и нечего беспрестанно менять местами низкое и высокое («низ» и «верх») таким образом, что и сами эти слова уж теряют всякий свой смысл. (Ибо вновь и вновь помним: равенство низкого и высокого есть неравенство в пользу низкого: есть не равенство, а уравнивание; «верху» есть что терять, «низу» — нечего.)

Так вот, говоря, что Белинский то-то и то-то, вы забываете, что он *первый* всесторонне и как следует, пусть с частными ошибками, оценил Пушкина; что он по сути первый написал историю русской литературы, на которую мы и сейчас опираемся, причем почти все оценки остались незыблемыми; что он первый *понял* Лермонтова, а это было весьма непросто в то время и при колоссальной разнице индивидуальных пристрастий и направленности деятельности самого Белинского и Лермонтова; что он первый указал на масштабы художественного дарования Гоголя, хотя и не освоил каких-то сторон его интересов; что он вывел на свет того же Достоевского, Тургенева, Гончарова, Некрасова, Герцена, Кольцова, Григоровича, В. Ф. Одоевского (в то время, как прежде и Лермонтов, молодых и неизвестных писателей! Не было «верняка», а каков был риск! Какое надо было иметь «суждение вкуса»!) и несть числа писателей второго ряда, создавших атмосферу нашего могучего реализма — второго ряда, стоившего многих последующих первых; что он освоил для нашей литературы Шекспира, Шиллера. («Да здравствует великий Шиллер, великий адвокат человечества!»), Гюго, Бальзака, Жорж Занд, Сю и многих, многих; что он ввел в оборот идеи Гегеля, имевшие столь явное значение для всей последующей русской мысли; что он сумел остаться прогрессивным и светлым при всем колоссальном напряжении «потустороннего», идеального начала в его сердце.

— Ну, это само собой,— скажут многие и отойдут в сторону.

— А что же вы забываете про это «само собой»? «Само собой» — это ведь и есть главное.

Зачем забывать?

Нравится щипать Белинского и хвалить Бенедиктова — благо прочли о последнем статью в «Вопросах литературы»?

Это — пожалуйста; литбыт есть литбыт.

Но есть еще великая русская литература, которая

едина во всей своей диалектике, всех противоречиях; и Белинского, с его огнем, умом и чутьем, из нее не выкинешь.

Да и ошибки-то его: будьте великодушней, о строгие, умные судьи... О Грибоедове он «поправился»: был известен тем, что с «детской искренностью» признавался в своих ошибках... О Гоголе, как ни верти, а он, с его ясным, несмотря на все увлечения, умом, сказал то простое, что неопровержимо: что сила его — в художестве, а не в умствованиях. Сами религиозные-то идеи Гоголя, которые потом интересовали философов, гораздо мощнее выражены в каких-нибудь «Вии» и «Страшной мести», чем в поучениях. В поучениях, лишь снискавших ему славу Фомы Опискина (и от кого? от Достоевского. Уж этот-то знал толк в православии)... Марлинского он ругал не как такового, а как тенденцию отхода от правды, природы, которая могла помешать встающей русской литературе; что делать? по-своему он был прав; литература же, усвоив уроки Белинского и став в ближайшие годы великой русской литературой, впоследствии не забыла и Александра Бестужева. Слава богу, в истории культуры спорящие начала, если они истинно духовны, не отменяют одно другое... Достоевский, «Двойник»? Но и сам Достоевский потом ругал своего «Двойника»; да и мы теперь знаем, что это не главное у Достоевского. Гофман Гофманом, а должно было быть — свое, и оно и стало; кто знает, может быть, без урока Белинского, засевшего в подсознании Достоевского, не было бы в их нынешнем виде и поздних его грандиозных романов (это ведь *там* — о боге и социализме).

За Белинским, как мы снова видим, могучий порыв к правде в литературе (любимое слово — «действительность»!) и к истине социальных отношений.

Толкуют, Белинский западник,— а прочтите вышеприведенное из статьи о «Парижских тайнах»; толкуют, он всегда недооценивал романтизма, — а прочтите: «...романтизм не есть достояние и принадлежность одной какой-нибудь страны или эпохи: он — вечная сторона натуры и духа человеческого; он не умер после средних веков, а только преобразился»; толкуют, он был за плоскую сатиру, а он отвечает: если сатира обозначает «грозу духа, оскорбленного позором общества, то

«Дума» Лермонтова есть сатира»; толкуют, он не знал языков,— но, по признанию таких авторитетов, как Герцен и Боткин, он схватывал идеи глубже, чем излагатели излагали...

Великие деятели русской литературы все это понимали о Белинском.

Только один пример.

Белинский забраковал «Мечты и звуки» — первый опыт Некрасова; трое из четырех молодых поэтов обиделись бы на всю жизнь...

Но *огонь и свет* брали свое...

О Белинском — не только «само собой» известные строки:

Белинский был особенно любим...
Молясь твоей многострадальной тени,
Учитель! перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени!

В те дни, как все коснело на Руси,
Дремля и раболепствуя позорно,
Твой ум кипел — и новые стези
Прокладывал, работая упорно...

Ты нас гуманно мыслить научил,
Едва ль не первый вспомнил о народе,
Едва ль не первый ты заговорил
О равенстве, о братстве, о свободе...

Наивная и страстная душа,
В ком помыслы прекрасные кипели,
Упорствуя, волнуясь и спеша,
Ты честно шел к одной высокой цели...
И, с каждым днем окружена тесней,
Затеряна давно твоя могила...

Кричал он радостно «Вперед»,
И горд, и ясен, и доволен:
Ему мерещился народ
И звон московских колоколен...
...на площади, среди народа,
Ему казалось, он стоял...

С тайным настроем на Белинского — и многие иные строки Некрасова.

Погрузился я в тину нечистую
Мелких помыслов, мелких страстей.
От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови,

Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!

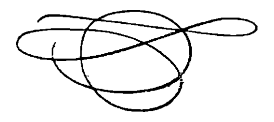
Это — к матери; но интонация та же.

Не забудем ошибок... но милосерднее, о друзья; помянем главное.

Судьба Белинского — это не фарс, не либеральный официоз XIX века, не предмет щипков; судьба Белинского — это одна из великих трагедий русской литературы; и она всегда это втайне знала и знает.

Вот почему Белинский сам отстоит себя.

ТРУДНАЯ ЯСНОСТЬ БОЙЦА-ФИЛОСОФА



На них печать почтенной скуки
И давность пройденных наук;
Но, взяв одну такую в руки,
Ты, время, обожжешься вдруг...
Случайно вникнув с середины,
Невольно всю пройдешь насквозь,
Все вместе строки до единой,
Что ты вытаскивало врозь.

Твардовский

Герцен — сангвиник по темпераменту, «француз» умом, оратор, спорщик, общительный человек — принадлежит к тем фигурам, которые с первого взгляда не вызывают особого, «тайного» интереса: в нем вроде бы все как на ладони.

В нем, в его атмосфере, несмотря на сочиненного им хмурого «лишнего человека» Бельтова, нет ничего демонического, двусмысленного — того, что в начале XIX века гуляло по масонским ложам, по страницам романов Радклиф и по модным гостиным, и с самого своего появления было высмеяно Пушкиным в Ленском и в Алексее из «Барышни-крестьянки», носящем свое знаменитое «черное кольцо с изображением мертвой головы».

В нем нет ничего картинно-таинственного — того ложного романтизма, до которого охоча «толпа», как называли писатели XIX века свою светскую чернь.

Из биографии, из строк Герцена, из написанного о нем встает внешний образ человека, который как бы не любит скрывать себя — его энергия направлена вовне, в мир, а не внутрь. В нем нет серой смуты, он весь окружен резким дневным светом и как бы блеском зеркал и чищеного металла. Вот он бурно клянется в вечной дружбе юному Огареву — еще более взбалмошному мальчику, чем Герцен; вот он шумно бунтует в университетских аудиториях — «маловская история»; вот зуб за зуб препирается с жандармами, пришедшими его

арестовать; вот на палубе раскачиваемого корабля спорит о республике с благодушным французом, оказавшимся герцогом де Ноаль; вот в очередной раз яростно обличает оловянного Николая; вот бежит пером по бумаге, скосив косматую русую голову и разбрасывая по строкам феерические мазки своих радужных публицистических образов.

Бывают люди, обреченные казаться «бодрячками»; и, как бы ни трепала их жизнь, им лучше уж так и выглядеть вечно: бодро, умно и трезво-режуще,— все равно никто не поверит их горю...

Герцен, конечно, глубоко трагическая фигура.

Герцен — это трагедия разума, бессильного перед косным бытом, революционного сознания и напора пред лицом поражения всех революций — от декабристов, карбонариев и «Риеги» до 1848 года; в «Былом и думах» вызывают особую тяжелую смуту на душе страницы, посвященные описанию жертв контрреволюции. Глядя на кровь и трупы, Герцен как бы стыдится чего-то; он не хочет описывать мертвых, хотя, как увидим, хорошо владеет искусством описания; его светлый, исходно добродушный разум не приемлет самой картины, атмосферы черного небытия.

И ему-то приходится выговаривать:

«С тех пор прошли семь лет, и *какие семь лет*! В их числе 1848 и 1852.

Чего и чего не было в это время, и все рухнуло — общее и частное, европейская революция и домашний кров, свобода мира и личное счастье.

Камня на камне не осталось от прежней жизни. *Тогда* я был во всей силе развития, моя предшествовавшая жизнь дала мне залоги. Я смело шел от вас с опрометчивой самонадеянностью, с надменным доверием к жизни. Я торопился оторваться от маленькой кучки людей, тесно сжившихся, близко подошедших друг к другу, связанных глубокой любовью и общим горем. Меня манила даль, ширь, открытая борьба и вольная речь, я искал независимой арены, мне хотелось попробовать свои силы на воле...

Теперь я уже и не жду ничего, ничто после виденного и испытанного мною не удивит меня особенно и не обрадует глубоко...

Трудно, очень трудно мне начать эту часть рассказа;

отступая от нее, я написал три предшествующие части, но, наконец, мы с нею лицом к лицу. В сторону слабость: кто мог пережить, тот должен иметь силу помнить.

С половины 1848 года мне нечего рассказывать, кроме мучительных испытаний, неотомщенных оскорблений, незаслуженных ударов. В памяти одни печальные образы, собственные и чужие ошибки — ошибки лиц, ошибки целых народов. Там, где была возможность спасения, там смерть перепахала дорогу...

...Последними днями нашей жизни в Риме заключается светлая часть воспоминаний, начавшихся с детского пробуждения мысли, с отроческого обручения на Воробьевых горах».

Кто плохо знает Герцена и его жизнь, тут сразу подумает: ну вот, жизнерадостный рационалист в душе был меланхоликом.

Ничего подобного.

Эти строки говорят о простом: что за все крупное в этой жизни надо платить крупной ценой.

Мы-то знаем, что после вот этих строк, приведенных выше, Герцен издавал «Полярную звезду» и «Колокол» — vivos voco; что он не успокоился относительно «ошибок народов» и продолжал напряженно, мучительно размышлять о русской сельской общине и европейском социализме: «безбоязненно встал на сторону революционной демократии против либерализма» (Ленин); что личная его драма была преодолена. И так далее.

Бывают ситуации, когда кажется, что враждебная судьба, рок существует почти материально; за границей, перед пятидесятым годом, Герцен столкнулся с таким испытанием — и, в конце концов, внутренне вышел победителем.

За плечами были кружки тридцатых — сороковых годов, арест, Вятка, стычки с Хомяковым и другими друзьями-врагами славянофилами, похвалы Белинского в адрес «Сороки-воровки» и «Доктора Крупова», философские статьи «Дилетантизм в науке» и «Письма об изучении природы», переживания первой любви и дружбы.

«Энергическая», как выражались в XIX веке, натура Герцена требовала живой мысли, живого действия; в России в этом плане было делать нечего: Николай, «от

мысли до мысли пять тысяч верст», по словам Вяземского; Герцен был не из тех, кто ждет у моря погоды.

Подобно тургеневскому Рудину, он отправляется на чужие баррикады; но свобода, которая маячит перед ним, не чужая, а своя — русская.

И тут-то судьба начинает слать ему свои как бы предостережения. . .

Особенность натуры Герцена была в том, что он был человеком социальным по самому своему существу; его мысль, душа была всегда так прямо направлена в эту сторону, вся его личная жизнь настолько была пропитана философско-социально-политическим интересом, а жизнь общественная была настолько личной, что именно поэтому Герцен мгновениями производит впечатление какого-то большого дитяти: человека с непомерно развитым, рельефным умом — и ребячливым сердцем, душой. Это впечатление ложно: просто Герцен, в своей напряженной остроте мысли, порой пробрасывает посредствующие звенья между окружающим бытом и «жизнью духа» — переносит прямо на этот быт высокие и абстрактные понятия, не укладывающиеся в него, как Прокруст в собственное ложе. Но само-то единство общего и личного всегда налицо.

И вот он вспоминает: «. . .В это-то напряженное, тяжелое время испытаний является в нашем кругу личность, внесшая собою иной ряд несчастий, сгубивший в *частном* быте еще больше, чем черные Июньские дни — *в общем*».

Кровь чужих французов в трагические дни 1848 года неотделима от гибели детей и родных, от разобщения с единственным в то время близким другом — любимой женой и от ее гибели тоже; нечего скрывать, для обыденного сознания в этом есть что-то как бы отталкивающее.

Ну да, гибель французов, рассуждает это сознание; но *есть* разница между гибелью чужих и близких, и тот, кто пишет о гибели близких, как о гибели чужих, наверно, не любил ни тех, ни других.

Герцен любил; душераздирающие сцены из последней части «Былого и дум» говорят об этом с простой очевидностью.

Но, по старой русской традиции, мысль о человечестве, о его счастье, переустройстве *до того* вошла ему в

плоть и кровь, что — вот, даже выглядит несколько «сухо» (Блок) — неловко.

Необычное выглядит необычно...

В начале приведены строки Твардовского; они *целиком* относятся к книгам Герцена.

«Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию» (Ленин).

Мы уже видели, какие глыбы волок на себе Герцен, через какие огнедышащие рвы перешагивал, чтобы идти к цели, служить своему светочу; однако Герцен — не только революционер-действователь, не только друг карбонариев, французских повстанцев и чуть не всех европейских социалистов домарксова поколения, но — писатель.

Собственно, «но» тут, конечно, некстати.

Именно плавленое, жидкое железо герценовского слова сделало его революционером мирового и общерусского масштаба, диапазона.

Мы ныне порою слишком легко верим таким словам... и мысленно посылаем «примелькавшееся» имя классика назад в хрестоматию: мертвый в гробе мирно спи, жизнью пользуйся живущий.

Так и с Герценом; к сожалению, и нам придется «врозь» (см. стихи), и все-таки самое-то лучшее с ним — просто читать подряд...

Герцена и при его жизни, и после смерти много хвалили и ругали; отвлекшись от «текстов», вообще забыв о них, толковали о силе разума и его ошибках, о революционном порыве и бытовой слабости и об ином; но стоит *открыть*...

«Жизнь и природа равнодушно идут своим путем, покоряясь человеку по мере того, как он выучивается действовать их же средствами...»

«После таких потрясений живой человек не остается по-старому: душа его или становится еще религиознее — или он... становится еще трезвее... Одно ведет к блаженству безумия, другое — к несчастью знания. Я избираю знание...»

«Сознание — вовсе не постороннее для природы, а высшая степень ее развития».

Герцен, «реалист» (материалист, в переводе на наши термины), спорит с обскурантизмом, ложью, невежеством, грубостью: «Разумеется, что священник и солдат —

братья, они оба несчастные дети нравственной тьмы, безумного дуализма...»

Герцен, человек ума, духа, спорит с вульгарным материализмом a la Бюхнер, Фохт, Молешотт, — предлагает отвернуться от подобного материализма, «...ничего не понимающего, кроме вещества и тела, и именно потому не понимающего ни вещества, ни тела в их действительном значении...».

Герцен, революционер и философ, спорит с непоследовательностью, отстаивает бесстрашие ума и духа; с убийственной меткостью попадает в самую ахиллесову пяту великого и бесконечно уважаемого им Гегеля: «Его же методою бьют на голову те выводы, в которых он является не органом науки, а человеком, не умеющим освободиться от паутины ничтожных и временных отношений...»

И так далее.

«Язык его, до безумия неправильный, приводит меня в восторг — живое тело»,— сказал Тургенев; опытный человек, он знал, что если у писателя *жив* язык, то живо и остальное.

О Герцене трудно писать: его трудно проанализировать; есть странные авторы, за которых как бы неловко браться для этих целей.

Он как бы сам следит за тобой.

Он сам столь много ухватил своим ясным умом и «живым» языком — заметил в сфере мысли, жизни, политики, права, морали, всего,— что невольно приходит тебе в голову как бы от его лица: «Это ты — обо мне-то? Да я сам о тебе, если хочешь, напишу все, что надо». Комментировать «хорошо» чисто растительных писателей; таких, как Герцен,— тяжко. Все кажется, что он давно уж предусмотрел твои комментарии — и сидит, усмехается.

Это тем более важное чувство, что в мощном разуме Герцена немало какого-то добродушия. Тут вряд ли употребимо другое слово, хотя комментарии опять-таки затруднительны; можно пойти путем сравнения. Стоит сопоставить речь Герцена с речью, положим, Щедрина — и мы увидим, как более «сух» (не в оскорбительном, а в определительном смысле) Щедрин и более «влажен» Герцен: это терминология Блока применительно к персонажам Шекспира... Щедрин внешне бо-

лее спокоен и даже «ласков», но второе его дно — сарказм, яд; если и «любование», то — любование зоолога, нашедшего «прекрасный (!) экземпляр» того или иного земноводного или пресмыкающегося: «Послали одного из стариков в Глупов за квасом, думая ожиданием сократить время; но старик оборотился духом и принес на голове целый жбан, не пролив ни капли. Сначала пили квас, потом чай, потом водку. Наконец, чуть смерклось, зажгли плошку и осветили навозную кучу. Плошка коптела, мигала и распространяла смрад.

— Слава богу! не видали, как и день кончился! — сказал бригадир и, завернувшись в шинель, улегся спать во второй раз...» Щедрин строг: он смотрит на окружающую жизнь *только* сверху — от верхнего идеала; он не дает потачки себе и людям.

Герцен тоже не чужд иронии — но посмотрите, какова она: «В таком случае... конечно... я не смею... — и взгляд городничего выразил муку любопытства. (Он желает знать, за что арестован Герцен. — *В. Г.*) ... Жандарм взошел с докладом, что ранее часа лошадей нельзя пригнать с выгона.

Городничий объявил ему, что он прощает его по моему ходатайству; потом, обращаясь ко мне, прибавил:

— И вы уж не откажите в моей просьбе и в доказательство, что не сердитесь — я живу через два дома отсюда,— позвольте вас просить позавтракать чем бог послал.

Это было так смешно после нашей встречи, что я пошел к городничему и ел его балык и его икру и пил его водку и мадеру.

Он до того разлюбезничался, что рассказал мне все свои семейные дела, даже семилетнюю болезнь жены. После завтрака он с гордым удовольствием взял с вазы, стоявшей на столе, письмо и дал мне прочесть «стихотворение» его сына, удостоенное публичного чтения на экзамене в кадетском корпусе...»

Описываемые ситуации похожи, но Герцен внутренне как бы улыбчив.

Герцен в «языке» более прямолинеен и в то же время — более патетичен, стихиен, чем Салтыков-Щедрин: более патетичен, стихиен в самой своей краткости, живой плотности, плотной живости, предельной и при этом непринужденной образной насыщенности, «предусмот-

ревшей» многие действенные стили XX века: «Гусар снова меня отдал на сохранение денщику. В пять часов с половиной я стоял, прислонившись к фонарному столбу, и ждал Кетчера, вошедшего в калитку княгининого дома. Я и не попробую передать того, что происходило во мне, пока я ждал у столба; такие мгновения остаются потому личной тайной, что они немы». Герцен не стесняется в своей речи возвышенных категорий, «грома и блеска слов»; он неизменно более, чем Щедрин, настроен на живое, прямое и ясное *позитивное* светлое в мире и четко стремится к нему,— осуществляет его в идеях и в самом «языке». Герцен никогда не производит впечатление просто *недовольного* человека; сами его знаменитые филиппики в адрес того или иного социального или «вечного» зла, того или иного его представителя неизменно бодры, живо-действенны, они направлены не против людей и мира в целом, а именно против зла и тьмы в них; а любовь к *жизни* и отсюда — то особенное добродушие так и видны в каждом слове — даже «злом» и «скептическом»; вот опять «на ту же» тему: «Тюфяев все утро работал и был в губернском правлении. Поэзия жизни начиналась с трех часов. Обед для него была вещь не шуточная. Он любил поесть, и поесть на людях. У него на кухне готовилось всегда на двенадцать человек; если гостей было меньше половины, он огорчался; если не больше двух человек, он был несчастен; если же никого не было, он уходил обедать, близкий к отчаянию, в комнаты Дульцинеи. Достать людей для того, чтоб их накормить до тошноты, — не трудная задача, но его официальное положение и страх чиновников перед ним не позволяли ни им свободно пользоваться его гостеприимством, ни ему сделать трактир из своего дома. . .» Она, эта любовь,— в самом ритме, в самой яркости и «лиении», в гибкости, в горячей, живой жизни фраз, в литой бесшабашности слова-синтеза, мысли, периода — «до безумия неправильных».

Как у всякого крупного деятеля духовной культуры, такие свойства не могут быть случайны; они — вроде бы мелкие и исходно стилевые — ведут к главным.

Много и при жизни, и после «по заслугам» терпел Герцен от своей «наивности», от своей детской веры и добродушия при всем своем колоссальном уме, от всей своей живости, от всегдашних порывов к немедленно-

светлому, ясному и простому; но сложна, не всегда светла жизнь — и вот — «духовный крах»... тьма, усталость. И вновь — свет, яркое.

Мы «знаем» «Былое и думы» со школьных лет, и это — знание по программе — иногда идет нам во вред. Мы спокойно помним, что это мы когда-то прошли, и возвращаться не стоит: других дел много.

Но, «случайно вникнув с середины», мы вдруг видим, как *действительно много*, при всех своих ошибках и срывах, сумел сказать Александр Иванович Герцен о мире и человеке (разве об этом не напомнили хотя бы и те цитаты, что даны выше?); как — вновь убеждаемся! — разум и любовь, если они слиты вместе, дивные дивы творят.

Исследователи Герцена давно уж отметили, что, в сущности, мы нередко судим о русском XIX веке как целом именно по «Былому и думам»: такова синтетическая сила этого ума и воли, такова яркость картины и жеста.

Но разве только «Былое и думы»?

А «Дилетантизм в науке», «Письма об изучении природы» — эта одна из первых на русской почве историй мировой философии — история, изложенная не педантом, а человеком ума и жизни?

А повести?

А «С того берега»?

А «Письма из Франции и Италии»?

Я не знаю, надо ли напоминать «биографию и творческий путь» Герцена; может, и надо. Мы, действительно, в своем высокомерии по отношению к «школьной скамье» иногда забываем и самое простое.

Возможно, полезно снова сказать о 12-м годе, о детских клятвах, о памяти декабристов, о ссылке, жандармах, о «Докторе Крупове» и его реальной истории, о Женеве, Париже, о «Колоколе», отъездах и переездах; о жене и «семейной драме», о метаниях, о «думах» по поводу сельской русской общины; о верности идеалам, о трудности пути к ним, о западниках и славянофилах, о Белинском и Григоровиче, Огареве и Боткине — обо всем, обо всех; но, я думаю, все-таки нет ни смысла, ни пользы подробнее излагать здесь «Былое и думы» и книги о Герцене.

Каковы же его «уроки»?

Что же он завещал?

Какова была его личность в главных чертах?

Надо ли оговаривать, что и на эти вопросы нельзя ответить совсем уж кратко: тут будут схема и «голый тезис», не очень любимые Герценом и его друзьями.

Но что делать? . .

При разговоре о Герцене, при образе его задорно-молодого (с баками!) или солидно-бородатого, проницательного лица, при виде его книги, словом, при любом упоминании, напоминании о нем первое, что приходит в голову,— слово *разум*.

Так и тянет написать — Разум, с большой буквы: тот Разум, который воспел *поэт* (не публицист, не философ!) Пушкин; тот Разум, который не отменяет любви и всякого бодрого чувства, а дружит с ними.

Для Герцена разум не рассудок, не догма; он «алгебра революции» (сказано о диалектике Гегеля!) и свет во тьме тупости и обскурантизма, он жив, приязнен ко всему живому и справедливому, и он одушевлен той «влагой» и теплотой; он живо противостоит всему косному, будь то старые свадебные обряды или очередное распоряжение оловянного Николая; он идет навстречу свободе и высшей морали.

Конечно, не одним разумом бодр этот мир; мало того, мир и во времена Герцена, и *до*, и впоследствии не очень даже и считался-то с законами высшего разума, о чем столь мощно и мрачно напомнил, возвестил Достоевский — сородич Герцена, современник, антагонист; так что же?

Какой же счет мы предъявим Герцену за «наивность» его колоссального, синтетичного разума?

Герцену — этому революционеру уже слишком старого для нас XIX века, этому материалисту (философскому «реалисту»!) по убеждениям, идеалисту по духу, рационалисту «прекраснодушных» сороковых и менее прекраснодушных поздних лет, мечтателю о великом, высоком, разумном — понятиях, высмеиваемых во многих жестких философских школах, «обобщающих опыт» грозного XX века, понятиях, разъединяемых ими между собой, ополчаемых друг на друга: разум против любви, абстрактная «любовь» — против красоты мира и разума?

И всех вместе — угнетаемых стандартом, военной ин-

дустрией, «массовым искусством», дымом Майданека и Сантьяго, империалистическим уродством и бесконечными «темными безднами»?

Герцен не знал, что так будет; но раскройте его пылающие, живые страницы — и вы увидите: да, он не знал, но он — с его умом, гением — он в душе предвидел, предчувствовал; понимал, что *может* — и так...

«Иной раз мне казалось, что, беспрерывно растравляя свои раны, они в этой боли находят какое-то жгучее наслаждение, что это взаимное разъеданье сделалось им необходимо, как водка или пикули. Но, по несчастью, организм у обоих начал явно уставать, они быстро неслись в дом умалишенных или в могилу...»

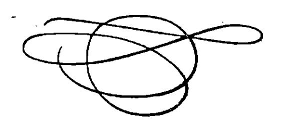
Та́к написать о людях мог только человек, хорошо *знающий* о тех «безднах», о которых предупреждал Достоевский.

Мы часто упрощаем великих мира сего; вот, мол, у Герцена — разум: уперся на этом.

На самом деле многие из них, великих, прекрасно понимают и все кроме того, на чем они уперлись; и все-таки...

И все-таки остаются на своем.

ТОЛСТОЙ В ДИАЛЕКТИКЕ СТИЛЕЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЫ



Влияние Толстого на советскую литературу настолько многослойно, оно так невычленимо из капиллярной жизни стилей, что универсальное изучение его, по-видимому, уже невозможно.

Но, как известно, каждая эпоха порождает «нового» Льва Толстого, и любопытно взглянуть, чем же сейчас особенно интересен именно Толстой.

Но и эта задача не может быть решена в полном объеме — по сходным причинам.

Затрудняет дело и то обстоятельство, что сфера, которую можно условно обозначить «текущая литература и мировой классический контекст», на практике методически не разработана, опасность смешения критериев подстерегает тут на каждом шагу; а между тем вопрос этот, применительно к нашей современной литературе, становится наболевшим.

Трудности, конечно, еще увеличиваются тем, что Толстой колоссальнейшим образом «имелся в виду» на протяжении всей истории советской литературы. Далеко не о всяком «большом классике» и не во всяком смысле это скажешь; стоит вспомнить Достоевского, Лескова или «страшного» Гоголя. Имя же Толстого, начиная со споров вокруг «Разгрома» Фадеева, все время в центре внимания текущей критики; это и не могло быть иначе, ибо сама текущая проза неуклонно наталкивает на это. Алексей Толстой и Михаил Шолохов пишут свои эпопеи, явно помня о Великом Льве, и сама «пара характеров» Телегин — Рощин акцентированно напоминает пару Безухов — Болконский. Толстовский психологизм, описательный рационализм, его «цельный» внутренний мо-

нолог, принцип детализации и еще многое были одно время восприняты нашей прозой как безусловный общий закон письма, не подлежащий критике и даже переосмыслению.

Такие ситуации обычно порождают обратные реакции, и в современной литературе было и так. Вспомнили о «поисках» 10—20-х годов, когда в господствующем стиле была первая реакция против Толстого и всей прозы, поэзии, рассчитанной не на видение, а на «узнавание» (Шкловский), на психологизм, а не на ощущение; появилась даже теоретическая работа, по типу и направлению напоминающая работы 20-х годов, ниспровергающие «психологический» (толстовский) и утверждающие иные принципы (В. Н. Турбин. «Товарищ время и товарищ искусство»). Некоторые из выступивших тогда молодых прозаиков, продолжающих действовать и сейчас, резко сменили стилевую ориентацию, традицию и, усвоив опыт наших 10-х и 20-х, а также тех или иных зарубежных стилистов новейшего времени, при этом несколько отстранили от себя стилевой опыт большой классики XIX века, и прежде всего Толстого как ее символа в прозе.

Однако же в 60-е годы исподволь нарастает, а потом безраздельно начинает господствовать новый и пристальный интерес именно к этой классике. Этот интерес господствует и сейчас, из сфер внутрилитературных он иррадиировал в широкие слои населения. Процесс этот жгуче любопытный и неоднозначный, и полное вскрытие причин и механизмов тут повело бы далеко в сторону; важно заметить только, что мы имеем дело не с простым возобновлением интереса, а с возобновлением его в новом смысле.

Острота ситуации в том, что, при нынешнем общем и как бы само собой разумеющемся новом внимании к Толстому, конкретная роль его в стилевых поисках прозы *последних* десятилетий не совсем ясна. Довлеет эта инерция «само собой разумеющегося», и критика мало занимается подробностями. Равномерный пиетет к Толстому, подогреваемый регулярными экранизациями, спектаклями, радиопостановками, чтениями по радио, статьями на случай, поддерживает иллюзию.

Есть, на мой взгляд, несколько проблем, так или иначе актуальных для нашей нынешней прозы, при раз-

мышлении о которых не обойтись без имени Толстого; и отсутствие исследований на эти темы уже порождает трудности в понимании происходящего.

Первейшая из них — проблема нравственного начала в искусстве — взятого, конечно, не само по себе, в абстрактном его выражении, а как фактор поэтики.

Не надо быть особенно смелым, чтобы утверждать, что тот акцентированно-нравственный пафос, который считается одним из отличительных признаков всей большой русской классики, мы прежде всего внутренне связываем с именами трех-четырех гениев, среди которых имя Толстого неизменно.

Как известно, отношение самого Толстого как к нравственному началу в искусстве, так в связи с этим и к самому искусству было неровным. Проблема «мораль — красота», столь остро ощущаемая всеми крупнейшими умами XVIII—XIX столетий, для Толстого была не только общекардинальной, но и неизменно просто практической. Природа наделила его величайшим художественным талантом и «при этом» величайшими нравственно-философскими волей, порывом; в глубине все это, конечно, едино, но в слове выражается сложно. Сама формулировка «мораль — красота» уже не очень точна — условна; Кант уже знал, что само искусство духовно не исчерпывается проблемой красоты (мысли о возвышенном как грани религии и искусства), и Толстой, понятно, тоже много размышляет об этом; но того, что называется словами «не исчерпывается», ему было мало, он любил идти до конца. Но окончательность в этой проблеме была трудна. Философски-теоретическим пунктиром его драматических колебаний в трактовке искусства и отношении к нему могут служить речь в Обществе любителей российской словесности — трактаты «Что такое искусство?» и «О Шекспире и о драме» — некоторые поздние записи в дневниках, а также беседы, записанные Н. Н. Гусевым и др. В речи Толстой близок платоновски - августиновски-гердеровски-баумгартенскому[1] «истина, добро, красота»; он резко «сталкивает лбами» вечное и временное, духовное и публицисти-

[1] На Баумгартена он сам ссылается в более позднем «Что такое искусство?».

Платон об истине, добре (благе) и красоте применительно к *искусству* говорил несколько двойственно.

ческое начала в искусстве и, отдавая должное предшествующему этапу литературы как подготовительному, сам при этом ратует за «полное, всестороннее сознание... в котором одинаково должны отразиться как народная любовь к добру и правде, так и народное созерцание красоты в известную эпоху развития». Как известно, Толстой в это время был не чужд и самого идеала «чистой красоты». Правда, в его художественной практике это тотчас оказалось связано с некоторыми «провисаниями» («Альберт» и др.); ощущение мира как чистой красоты было неорганично для Толстого; лишь напор мощной нравственно-художественной идеи порождал девятые валы его вдохновения, «попутно» к конечной цели повествования как бы между прочим рождавшие образы *толстовской* силы; однако же и впоследствии, особенно в своих суждениях о стихах (Фет, Тютчев, Некрасов), Толстой не раз возвращался к тем же настроениям. Вообще в теоретических и вкусовых суждениях Толстого необыкновенно много внешне и очевидно противоречивого; достаточно проследить, например, его мнения о Пушкине. Вещь, обычная в литературе; но у Толстого особенно заметная. Происходит это, вероятно, оттого, что Толстой, как всякий гений, стремится соединить в своей душе концы мироздания, обрести полноту духовной гармонии, освоения мира; но поскольку «концы», интересующие его, отстоят друг от друга слишком далеко или находятся в состоянии крайнего взаимного напряжения, при внутреннем единстве их (что особенно мучает), то и в «речениях» Толстого странно было бы искать формальной логики и последовательности. Сам Толстой вполне сознавал эту проблематику и, «прочно» не любя Гегеля (см. и позднюю статью «О Гоголе» — 1909), писал: «У слабых мыслителей, Гегель, Cousin, разорвав систему, приходишь в непосредственное сношение с *пустым* человеком, от которого нечего взять.

Толпа же любит систему. Толпа хочет поймать всю истину, и так как не может понять ее, то охотно верит.

Гете говорит: истина противна, заблуждение привлекательно, потому что истина представляет нас самим себе ограниченными, а заблуждение всемогущими. Кроме того, истина противна, потому что она отрывочна, непонятна, а заблуждение — связно и последовательно» (1870). Здесь Толстой предваряет «антисистемные» тен-

денции, популярные в конце XIX — XX веке (в том числе Н. Гартмана и др.), но для нас-то сейчас, конечно, важен сам факт сознания им собственной ситуации. Теоретически уже отвергая искусство ради чистой морали, он в то же время «как ни в чем не бывало» хвалит Фета за сугубо «лирическую дерзость», противопоставляет его и Тютчева Некрасову по принципу близости истинной красоте; в своих знаменитых трактатах, начав с полного отрицания искусства, он затем все-таки приходит к признанию искусства нравственного, вопреки безнравственному, причем критерии деления зыбки: в безнравственные попадают и Бетховен, и Вагнер, и Гёте, и Шекспир, и отчасти Пушкин; грозно-печально провозгласив в старости: «Думал нынче об искусстве. Это игра» (1896) — все-таки пишет «Воскресение» «в прежней манере», причем претендуя вовсе не на игру, а на решение последних моральных проблем; не принимая Шекспира и все новейшее искусство, умиляется бесхитростным творениям посредственных писателей и видит в них высшую творческую естественность,— что, если подумать, вообще-то вполне оправданно с его, толстовской, теоретической точки зрения этих лет; ругая за слабость мысли Гоголя, который все замутил, противопоставляет ему Пушкина, который будто бы знал про себя, что искусство — дело несерьезное, и потому и остался незапутанным и истинным («О Гоголе»). Пушкина, которого он же, Толстой, слишком часто то превозносил до небес, то низвергал с пьедестала, опять-таки соответственно своему общему духовному настроению.

Все это свидетельствует, в частности, и о том, что Толстой напряженно искал гармонического принципа в отношении нравственного и художественного начал, и, не находя его теоретически, время от времени обрушивал на искусство свои знаменитые филиппики.

Ясно, конечно, что столь мощное и постоянное напряжение нравственного чувства в его сочетании с чувством «чисто» художественным в особенно резкой форме сказывается в самом-то художестве Толстого; действительно это один из главных стилеобразующих факторов. Только могучая художественная интуиция спасала Толстого от порой нестерпимого натиска моральной дедукции в его романах, повестях и рассказах; многие из них были прямо затеяны как иллюстрация к тому или иному

моральному тезису, и только включающееся по ходу дела саморазвитие образа, характера, всего художественного мира, атмосферы, вся та любовь и теплота живой жизни, которые сам Толстой выразил в гениальных и гениально-простых формулах «любил мысль народную», «любил мысль семейную» и подобных, сохраняли эстетические основы здания. Так Гегель, доказывая свой тезис, по ходу дела написал все свои томы «Науки логики», «Философии природы» и «Философии духа». Толстой, этот Гегель в прозе, ненавидящий Гегеля, в данном смысле выглядит еще интересней и драматичней: он — художник; впрочем, неоспоримость этого обстоятельства все-таки не уберегла его от упреков в дидактизме и неполноте артистизма, чистой гармонии. Иное дело, что сам Толстой прекрасно знал за собой и это и специально шел на это, и не только в связи с моралью (см. далее о стилистике); но факт есть факт. По В. Розанову, лишь Пушкин, Лермонтов были в русской литературе XIX века художники в полной мере; Толстой же, именно вследствие своего тяжелого морализма, недостаточно гармоничен.

Все это нас далее интересует в той степени, в которой сказалось на поэтике современных русских прозаиков.

В частности, в связи с последними работами и спорами особенно резок вопрос об авторской «интонации» и о так называемой последней позиции в творчестве.

Толстой, озабоченный нравственным началом мира, неизменно ведет свое повествование в интонации как бы высшего существа, «господа бога».

Величайшая стилевая задача для художника состоит в том, чтобы при этом не сбиться в «поэзию двух измерений» (Блок) — не перейти из объема в плоскость, из рельефа в линию, из художественной идеи — в тезис. Надо сказать, характеристика художественной «конкретной идеи» (Гегель), идеи органической, «ощутимой», с этой точки зрения всегда представляла наибольшую трудность; это хорошо знали и Гегель и иные. Отсюда современная популярность мысли о «диалогизме», «полифонизме», «амбивалентности» художественной идеи, единства в ней «низа» и «верха»: совершенно ясно, что приобщение к этой линии мысли отстраняет те внутренние препятствия, которые в некоторых отношениях

кажутся почти непреодолимыми. Однако же эта ситуация порождает новые трудности, которые схематично и коротко могут быть сформулированы следующим образом: *как* в произведении высокого искусства осуществляется «равенство «низа» и «верха» с позиции... «верха».

Толстой — «кроме всего», величайший, хотя и слишком резкий, ум,— прекрасно сознавал и эту дилемму, о чем свидетельствует уже приводившаяся запись в дневнике от 1892 г.: «Нынешние декаденты, Baudelaire, говорят, что для поэзии нужны крайности добра и крайности зла. Что без этого нет поэзии. Что стремление к одному добру уничтожает контрасты и поэтому поэзию. Напрасно они беспокоятся. Зло так сильно — это весь фон,— что оно всегда тут для контраста. Если же признавать его, то оно все затянет, будет одно зло, и не будет контраста. Даже и зла не будет — будет ничего. Для того, чтобы был контраст и чтобы было зло, надо всеми силами стремиться к добру». Проблемы «кантовские». Здесь уже говорилось об этом; можно напомнить особенно актуальное именно в плане традиции Толстого. В самой «Критике чистого разума» Кант по ходу дела не забывает указать на «божественного человека в нас» [1], то есть, говоря современным литературным языком, на ту высшую позицию, которая выше позиции самого бытового автора, персонажей, без которой нет никакого повествования и которая и является последней позицией в нем, иначе произведение не состоялось как духовная суть и целое. При этом сам-то Кант говорит не специально об искусстве, а о более общих вопросах. Можно ответить, что *самое искусство* как таковое Кант понимал как незаинтересованность и именно свободную игру. Но, во-первых, *так* понятая позиция Канта противоречит более генеральной традиции в толковании творчества, идущей от последователей Платона [2] к Шеллингу и др., и, таким образом, не является неоспоримой; а во-вторых, она не является и безусловной. В «Критике способности суждения», на которую

---

[1] И. Кант. Сочинения в шести томах, т. 3. М., 1964, стр. 502.

[2] Что касается самого Платона, то известно, что его взгляды на искусство и особенно на роль и личность художника, в отличие от его взглядов на общую проблему прекрасного, тоже были несколько неоднозначны.

ссылаются в этих случаях как на главный труд Канта по теории художественного творчества, нет той однозначности, которую там ищут. Кант говорит о «духе» как исходном условии творчества[1], и сама-то игра сил — это игра *духовных* сил. Вряд ли это теория «диалогизма»: сам «дух» в кантовском контексте — понятие достаточно «монологическое» (Кант, например, то косвенно, то прямее отрицает самое возможность темноты духа). В своей теории возвышенного Кант уже намечает ту мысль о *двух* типах творчества (игровом и высоком), которая позднее столь пристально разрабатывалась и Толстым, и Ясперсом[2], и другими теоретиками, ни в чем ином не схожими. Оттенок такого различения есть и у Платона в его рассуждениях об искусстве, создаваемом божественным наитием, и искусстве ремесленном, создаваемом только через обучение[3]. Здесь же надо сказать все это специально, так как идея равенства «низа» и «верха» (в духовном контексте этих слов!) сейчас имеет явную тенденцию к расширительному толкованию и абсолютизации, притом применительно не только ко всему искусству, но и к жизни как таковой. Кроме того, чем далее, тем более все сводится к моральному аспекту: именно равенство «добро — зло». Между тем, напомню еще раз, по-видимому, давно следовало бы рассмотреть вопрос о том, что искусство, как и «сама жизнь» (искусство — непосредственное выявление сути ее), в плане «эстетическом» многозначно (например, равенство синего, красного, зеленого и т. д.), а в плане моральном однозначно; имеется в виду не конкретное явление жизни или искусства, а сама итоговая оценка. Другое дело, что искусство не сводится к морали, а сама мораль в нем достигается не прямолинейно, а через «диалектическое снятие» антитезиса, опять-таки вследствие непосредственности искусства, *выявленно* «повторяющего» непосредственность «самой жизни».

Если учесть, что ощущение «диалогизма» связано именно с ощущением игры, несерьезности, то неуверенность художника по всем этим поводам видна, напри-

---

[1] И. Кант. Сочинения в шести томах, т. 5. М., «Мысль», 1966, стр. 330, 337.

[2] См.: П. Гайденко. Философия культуры Карла Ясперса. — «Вопросы литературы», 1972, № 9, стр. 64—92.

[3] См.: В. Асмус. Платон. М., «Наука», 1975, гл. VIII.

мер, в словах даже столь четкого рационалиста в суждениях, как Томас Манн: «...Я художник, то есть человек, который хочет развлекаться,— не надо по этому поводу напускать на себя торжественный вид. Правда... все дело в уровне развлечения: чем он выше, тем больше поглощает тебя это занятие. В искусстве имеешь дело с абсолютным, а это тебе не игрушки. Но все-таки, оказывается, это игрушки, и я никогда не забуду нетерпеливых слов Гете: «Когда занимаешься искусством, о страдании не может быть речи». Оглядываясь назад, он потом говорил: «Это было вечное ворочанье камня, который снова и снова требовалось поднять...»[1]

Нельзя сказать, чтобы даже и Толстой всегда выходил победителем из этой труднейшей коллизии современного творчества. Упреки иногда справедливы. Фактура, особенно в концовках, иногда ложится на плоскость, в два измерения, что и позволяет критикам Толстого упрекать его в недостатке художественности как таковой, как артистизма. Но в целом сила художественного мастерства Льва Толстого состоит в частности и в том, что он умеет резко и четко *проводить высшую* позицию, высшую интонацию, при этом не поступаясь художественностью, а даже усиливая ее с помощью самой же этой высшей интонации. Редко мы видели столь мощно-органический «сплав» морального и изобразительного чувства, как именно у Толстого. Конечно, кажется, что сама задача Толстого в этом смысле «легче», чем задача Достоевского: Толстой, по складу таланта, «чужд» тех предельных *темных* бездн, которые занимают Достоевского в человеке, и это и «упрощает» дело при проведении высшей позиции, интонации; это акцентированно «обыграл» Мережковский в своей известной работе. Может быть, по всем тем причинам, которые изложены выше, экранизации, инсценировки и т. п. Достоевского удаются все-таки четче, чем экранизации Толстого: величественно-медлительная внешне, напряженная внутренне высшая авторская интонация Толстого на экране и т. д. непередаваема, тогда как Достоевский резче в амплитудах, что для драматургии всегда выгодно, «диалогичней» и соответственно попросту жанрово драматургичней. (Обычная параллель Достоевский — Шекс-

[1] Томас Манн. Письма. М., Гослитиздат, 1975, стр. 130.

пир, конечно, скрыто имеет в виду не только «уровень», но и жанровый фактор...) Однако же эта «бо́льшая легкость» обманчива; вообще в суждениях Мережковского и др. о «здоровье», дневной силе Толстого, взятого в противовес «больному» гению Достоевского, много пережима и схемы, как и всегда у этого автора (тайного «дребезжания», говорили современники). Мережковский мыслил не органическими идеями, а тезисами, и в его определениях художественных явлений вечно выпущен момент истинной диалектики, объема, рельефа, хотя он и любит оперировать самими терминами диалектики. Толстой не такой уж извечно «дневной» и плоско «здоровый». Опуская бытовую сторону вопроса (помним слова Софьи Андреевны о том, что Лев Николаевич больной человек, странный человек, мнение многих крестьян Ясной Поляны о графе как о сумасшедшем), в самих-то произведениях Толстого свободный взгляд может обнаружить много «достоевского» и во всяком случае «темного» — не только по части человеческой жизни и обстоятельств (это ясно, это «всем известно»), но и по части собственных основ человеческой души. У Толстого непрерывно идет не только внешний и внутренний «диалог» героев между собой, но и *диалог внутри* самой человеческой души — между добрым и злым, высоким и низким, ясным и подлым внутри нее. Знаменитые толстовские «внутренние монологи»[1] есть по сути диалоги, хотя и *не* равноправные. Другое дело, что *высшая интонация* Толстого, его неутомимый моральный императив не дают нам «забыться», свободно погрузиться в бездну игры с темными силами; она-то и создает общее ощущение, что Толстой весь дневной и здоровый (так же, кстати, все обстоит с пресловутой нормальностью и «дневной силой» Пушкина): «Ростов пустил лошадь рысью, чтобы не видать всех этих страдающих людей, и ему стало страшно. Он боялся не за свою жизнь, а за то мужество, которое ему нужно было и которое, он знал, не выдержит вида этих несчастных». Здесь, как и везде, при описании «тьмы» жизни Толстого ни на миг *«не отпускает»* высшее нравственное напряжение («он боялся... за то мужество... которое, он знал, не выдержит»...).

[1] В старом, а не «джойсовском» смысле этого слова.

Ключ к такой органичности — величайшая тайна Толстого; нигде мы так четко не ощущаем идею «красоты» (в широком смысле), художественности как идею единства добра и изобразительной правды, как при чтении Толстого. Если атмосфера иных писателей наводит на сомнения по этой части, то атмосфера Толстого как бы сама собою убеждает в подлинности этого единства, как всеобщем законе искусства: «Теперь вам,— сказал он, обращаясь ко мне и к Володе и как будто торопясь говорить, чтоб мы не успели перебить его,— вам пора уж ехать, а я пробуду здесь до нового года и приеду в Москву,— опять он замялся,— уже с женою и с Любочкой.— Мне стало больно видеть отца, как будто робеющего и виноватого перед нами, я подошел к нему ближе, но Володя, продолжая курить, опустив голову, все ходил по комнате.

— Так-то, друзья мои, вот ваш старик что выдумал,— заключил папа, краснея, покашливая и подавая мне и Володе руки».. Нелицеприятность и точность описания сочетается тут с тем высшим великодушием (и подобными чувствами) по отношению к слабости человека, которое всегда есть у Толстого. Толстой «монологичен» в высоком смысле этого слова.

Не претендуя на сколько-нибудь основательное общее исследование *поэтической* функции нравственного пафоса в произведениях Толстого [1], можно поговорить о некоторых особенностях в проявлении лишь самой *авторской интонации*.

Понятно, что и в этом частном вопросе нельзя сейчас достигнуть многого; акцентирую лишь черты, явственно наследуемые *современной* прозой в тех или иных ее резких стилевых проявлениях.

В «Войне и мире» толстовская «всеведающая» морально-нравственная интонация особенно видна в тех местах, где он подводит к любимой им «мысли народной».

«Пьер испытывал во все время своего выздоровления в Орле чувство радости, свободы, жизни; но когда он, во время своего путешествия, очутился на вольном свете, увидал сотни новых лиц, чувство это еще более уси-

---

[1] Кстати, наличие весьма основательных трудов Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, А. Чичерина, Л. Гинзбург, С. Бочарова избавляет меня и в принципе от этой необходимости.

жилось. Он все время путешествия испытывал радость школьника на вакации. Все лица: ямщик, смотритель, мужики на дороге или в деревне — все имели для него новый смысл. Присутствие и замечания Вилларского, постоянно жаловавшегося на бедность, отсталость от Европы, невежество России, только возвышали радость Пьера. Там, где Вилларский видел мертвенность, Пьер видел необычайную могучую силу жизненности, ту силу, которая в снегу, на этом пространстве, поддерживала жизнь этого целого, особенного и единого народа. Он не противоречил Вилларскому и, как будто соглашаясь с ним (так как притворное соглашение было кратчайшее средство обойти рассуждения, из которых ничего не могло выйти), радостно улыбался, слушая его».

«Так же, как трудно объяснить, для чего, куда спешат муравьи из раскиданной кочки, одни прочь от кочки, таща соринки, яйца и мертвые тела, другие назад в кочку — для чего они сталкиваются, догоняют друг друга, дерутся,— так же трудно было бы объяснить причины, заставлявшие русских людей после выхода французов толпиться в том месте, которое прежде называлось Москвою. . .»

Тут нет никакого названного «я» ни «автора», ни «рассказчика», но позиция «сверху» ощутима очень явственно. Это выражается, в частности, в интонации и ее компонентах. Первый пассаж проведен через Пьера — его позицию, но о Пьере говорится голосом свыше: «Пьер испытывал. . . все имели для него новый смысл. . . *притворное* (курсив мой. — *В. Г.*) согласие было кратчайшее средство». . . Такие слова, как «чувство радости, свободы, жизни», «испытывал радость школьника на вакации», «радостно улыбался», сказаны не самим Пьером, не от лица его и не через несобственно-прямую речь, *а кем-то* высшим о нем; это тотчас же создает то настроение чьего-то морального всеведения, которое и требуется здесь. Само построение фразы порождает то знаменитое чувство безусловности, которым веет от толстовских утверждений и сообщений: неторопливость, тяжеловесная и медленная торжественность в подведении к главным словам: «радость», «радостно»; притом он именно не доказывает, а утверждает и сообщает — есть в его интонации этакая исходная «ассерторичность»; Толстому чужда какая бы то ни было сказовость, несоб-

ственно-прямая речь — он не нуждается в посредниках, ибо чувствует себя не как бытовой человек-автор, а как орган «гласа божьего» — гласа истины и морали, не рождающего потребности в масках, вуалях; ответственнейшие слова — «чувство радости, свободы, жизни», «поддерживала жизнь этого целого, особенного и единого народа» и подобные естественно стоят в апофеозе фразы — в конце ее; и уж совершенно очевидным выходом на свет всего этого настроения, всей этой интонации является начало следующей, XIV главы, также приведенное выше; здесь уже прямо и откровенно ведется речь от лица некой «безличной», высшей моральной и жизненной силы; не случаен по своей семантике сам ведущий образ — образ муравейника; интуиция подсказывает Толстому именно эту картину, ибо в ней есть и наглядность коллективной силы, и то ощущение *вида сверху*, «взгляда свыше», которое тут так важно ему.

Автор у Толстого — это ни на секунду не бытовой автор и не рассказчик; это — Автор — «божественный человек» (Кант) в самом авторе.

Так и в других местах.

Многие современные советские писатели наследуют эту манеру Толстого; оно не значит, что каждый из этих писателей ведет стилевую традицию именно Толстого как целого; Василий Белов, о котором пойдет сейчас речь, не является прямым воспреемником Толстого, его общая традиция несколько иная, она связана со «вторым планом» литературы XIX века в деревенских ее вариантах; есть и существенные разночтения в общем мироощущении, притом в принципиальных его чертах; я не говорю о таких факторах, как размах дарования и т. п.; но толстовская манера нравственного ви́дения здесь восприната. Через передаточные звенья, изменения угла зрения она пришла в нашу «деревенскую прозу»; собственно, дело в том, что Толстой здесь, конечно, не сам по себе, а лишь мощнейшее выражение некоей более общей тенденции. Из современных стилевых школ именно «деревенская проза»[1], в стилевом плане наиболее влиятельная ныне, особенно явно наследует «нравствен-

[1] Термин, конечно, условен, но он укрепился в критике, и с этим приходится считаться.

ную интонацию» Толстого, хотя и толкует ее по-своему — иногда сужая и заземляя.

Вот отрывки из диалога, взятого из повести В. Белова «Привычное дело», ставшей одним из первых «эталонов» нашей «деревенской прозы» в новейших ее проявлениях.

Несмотря на то, что перед нами именно диалог, а не прямое авторское повествование, в котором обыкновенно особенно заметна толстовская «верхняя» интонация (см. выше), исходные принципы «монологизма» вполне наглядны; а это вдвойне подтверждает тезис; конечно, сама-то «прямая речь» крестянина Африканыча еще не будит в нас даже и косвенных авторски-толстовских ассоциаций; но надо чувствовать целое: «— ...Пробудился я утром, слез. Гляжу — проводница-то новая. Ходит, а на меня никакого внимания. Я и так, я и эдак. Хожу за ей, головой о железяки стукаюсь. Только заикнусь, значит, насчет моей высадки, а она уже в другом конце вроде, мне и совестно ей надоедать, а сам думаю: должны они меня высадить, раз посулили.

— Тебе надо было до Обозерской ехать.— Парень еле сдерживал улыбку.

— Да. Вдруг, значит, идет контроль. А поезд жмет, только столбы мелькают. «Ваш билет?» Я говорю, так и так, Митька, то есть, и лук и билет у Митьки... Сгребли меня, ясна сокола, да вдоль всего поезда...

...— Какая была остановка-то? — спросил парень улыбаясь.— Наверно, Обозерская и была.

— А и не знаю, друг мой, ничего я в тот момент не видел, до того перепугался...»

Можно повторить, что сам факт перехода от всемирного классика к хотя и талантливой, но все-таки «лишь» текущей литературе следует считать риском; но поскольку это методически спорное правило здесь является принятым, то далее и веду разговор без постоянных оглядок на проблему критерия и диапазона явления, хотя и *не без* таких оглядок.

Белов — один из самых *любящих* наших писателей; любовь и жалость к героям есть атмосфера его авторской интонации. Эпик по натуре, весь обращенный вовне, к живой жизни и к людям, представляющим ее наиболее обнаженно и просто, Белов в «Привычном деле» еще менее, чем сам Толстой в своих произведениях

о народе, занят «образом автора» как такового. Как бы *никто* пишет о приключениях, горе и радости Африканыча, Катерины, но этот «никто» любит и словно бережет их.

При этом в позиции, в интонации Белова нет того «сюсюканья» и «идеализации» любимых героев, которое ему то восторженно, то неодобрительно приписывала наша критика разных школ. Это у Белова и не могло быть иначе, ибо скрытый авторский голос здесь все-таки далек от слияния с голосом героя, героев. Белов пишет с позиции истины, а не с «разных позиций». В ином плане можно сказать, что он прямо пишет с позиции любви. В сущности, это все одно и то же, только взятое в разных отношениях, но нам-то сейчас важно, что *интонация любви* к человеку, которая неизменно ощутима у Белова в «Привычном деле», ведет повествование не наравне с героями, а от лица и от имени начала жизни более глубокого, высокого, чем они сами. Мало того, эти герои даже и просто как герои отнюдь *не претендуют* на «идеальность»: здесь иная плоскость разговора. Конечно, в атмосфере повествования Белова есть нечто, позволяющее считать, что он в конечном итоге видит в героях вроде Африканыча главную надежду земли. Но сказать это — сказать то же, что Белов, собственно, верит в силу самой жизни и ее победы. Герои же как индивидуумы, как личности вовсе не выдвинуты здесь на ответственные пьедесталы образцов, и авторская воля работает именно в этом направлении. Само *сгущение казусов,* данное в большом диалоге, отрывок из которого приведен выше, есть первый признак того. (Весь диалог — в том же роде, что этот отрывок.) «Казусный» герой может быть любим, симпатичен, но не бывает идеализирован. Далее, есть масса разных косвенных приемов, с помощью которых Белов вводит отстранение от героя, некое «возвышение» над ним — возвышение не авторски-бытовое, а общедуховное, как бы «отцовское». Например, в данном случае это реплики парня-попутчика. Понятно, что «глупость» Дрынова того свойства, о котором Лесков говорил, что мы своею глупостью любого умного переумничаем, и Белов, конечно, отлично знает, в какую игру он играет: он внутренне подпевает Африканычу с его «глупостью» и неловкостью. Парень ему как автору безразличен, ему нужны лишь его репли-

ки — и, собственно, не столько сами реплики, сколько *авторские «незаметные»*, но интонационно скрыто «педалированые» комментарии к ним: «Парень еле сдерживал улыбку», «Спросил парень улыбаясь» и т. п. «Штука» в том, что ведь и парень НЕ дан *сниженно;* если бы автор — Белов — комментировал: «криво усмехнулся», «хихикнул» и т. п. парень, все было бы ясно; но парень понимающе и сочувственно улыбается, и в этом понимании и сочувствии за ним невольно *проглядывает* автор,— но — все-таки именно улыбается, и этим все сказано.

Толстовская манера «божественного» возвышения над героем, хотя бы и самым любимым, проведена повсюду у писателей этой школы; конечно, сам «господь бог» может быть разным; у Толстого он величествен и торжествен и порою прямо надличен, хотя и полон и чувства, и высшего разума; у Белова это теплая, немного бытовая любовь, сочувствие, у иного — иное, но сама стилевая-то типология тут ясна и даже резка. Достаточно вслед за Беловым открыть то энергичного, то лирического В. Астафьева, «сдержанного» В. Распутина, лукаво-грустноватого Г. Троепольского, пластичного С. Залыгина («На Иртыше») и др., чтобы убедиться в этом. Такая черта придает произведениям особую внешнюю классичность и подчеркнутое единство ведущего пафоса, иногда несколько монотонного.

Нетрудно видеть, что и сам герой Белова близок толстовским героям второго плана — крестьянским его героям; особенно вспоминаются Поликушка и подобные.

Что же касается *ведущих* героев, их расстановки, конфликтов и внутренних проблем, то наша «деревенская проза» действует вне толстовской традиции; толстовский правдоискатель, человек ума, чувства и действия, философ и моралист при сильном начале ratio в самом морализме, человек, предельно приближенный к авторскому началу в его полноте, хотя, как мы понимаем, и не поднятый до роли собственно «божественного» голоса, человек, ощущающий духовный мир рельефно, в трех измерениях, а не в одном-двух, человек, почти неизменным фактом своего бытия в произведениях Толстого позволивший умному Фету съязвить, что все толстовские герои — это 80 000 верст вокруг себя,— этот человек не был, как духовная традиция, поддержан нашей

«деревенской прозой»; в ней возобладала иная атмосфера и проблематика, и общая стилевая традиция — соответственно.

Этот «пробел» в литературном процессе, в литературной традиции в последние годы упорно стремится восполнить наша военная проза.

Именно здесь влияние Толстого сейчас наиболее «круто», порой до явной вторичности и реминисценций. Нередко видна и прямая интонация Толстого в ее *индивидуальных* чертах. Понятно, что отправным пунктом, внутренним образцом для наших баталистов служат иные произведения, сцены, места, ритмы из Толстого, чем для «деревенщиков». Маяки здесь, конечно, «Война и мир» и, вторым планом, «Севастопольские рассказы».

Если брать старших писателей, «равнение» на Толстого, особенно интонационное, заметно, например, в романах К. Симонова этих десятилетий.

Что же до героев, то интересно взглянуть на произведения Ю. Бондарева и В. Богомолова этих лет. Они имели уже обширную прессу, и любопытен их контекст в плане изобразительной традиции.

Наши военные писатели напряженно переосмысляют толстовского «лишнего человека» в нужном им направлении и стремятся соединить начала «народное» и «мыслительное». Княжко в «Береге» Ю. Бондарева откровенно ориентирован на Болконского и при этом должен синтезировать в себе лучшие черты нынешнего нового офицерства; капитан Алехин у Богомолова явно напоминает капитана Тимохина (ср. и сама ритмика фамилий) и знаменитого капитана же Тушина, но при этом проявляет черты ума и натуры, «двигающие» его в сторону «бывшего лишнего» (то есть человека не «просто духовного», а духовно-рефлектирующего типа) — отдаляющие его от «нерассуждающей силы» Тушина и Тимохина. Причем все это получает весьма очевидное стилевое выражение; зависимость иногда и «спедалирована». Однако недочеты индивидуальных исполнений не снижают интереса к самому *процессу* — изобразительному «неотолстовству» в нашей военной литературе.

Не касаясь опять-таки вопроса в целом, скажу подробней об одном из ключевых средств — о «внутреннем монологе» толстовского склада.

Как известно, Толстой искал стилевых средств для

выражения «сложных» характеров и вообще — сложного состояния психики. «Диалектика души» — из этой сферы.

Толстовский «внутренний монолог»: нюансы и переливы психики и одновременно ее общий напор, ее целое, собирательность восприятия мира; сейчас перед нами Николай Ростов; как мы знаем, это-то не самый «интеллектуальный» из героев Толстого, и в монологе его нет эдакой духовной специализации (как у Болконского и Пьера), что, однако, и делает *монолог* Николая более интересным для *стилевого* анализа; но это один из самых рельефных персонажей Толстого; и в ответственный момент жизни, как и во всяком неглупом человеке со здоровой, светлой эмоциональной организацией, в нем включается интенсивная душевная работа, сочетающая в себе начала сильного, колоритного чувства и заветной мысли; все это трудно «подать» через описание извне, и Толстой вводит внутренний монолог — испытанное «оружие» в отношении Пьера, Болконского; тонкий динамизм души здесь сочетается с обобщенностью восприятия мира: «Как она молилась! — вспомнил он.— Видно было, что вся душа ее была в молитве. Да, это та молитва, которая сдвигает горы, и я уверен, что молитва ее будет исполнена. Отчего я не молюсь о том, что мне нужно? — вспомнил он.— Что мне нужно? Свободы, развязки с Соней. Она правду говорила,— вспомнил он слова губернаторши,— кроме несчастья, ничего не будет из того, что я женюсь на ней. Путаница, горе maman... дела... путаница, страшная путаница! Да я и не люблю ее. Да, не так люблю, как надо. Боже мой! выведи меня из этого ужасного, безвыходного положения! — начал он вдруг молиться.— Да, молитва сдвинет гору, но надо верить и не так молиться, как мы детьми молились с Наташей о том, чтобы снег сделался сахаром, и выбегали на двор пробовать, делается ли из снегу сахар. Нет, но я не о пустяках молюсь теперь...» Толстой и здесь не уходит от авторских реплик, от интонации «сверху»; перед нами типичная толстовская рациональная, объективная модель мира; мир сам по себе, душевно-мыслительное волнение Николая Ростова само по себе: далеко до джойсовского размывания границ объективного и субъективного и до прустовской предельной приближенности к объекту — «лицом к лицу лица не увидать»;

У Пруста нет отстраненности, *целое* не видно, видны лишь подробности; Толстой не таков. Стоит обратить внимание на один этот прекрасно выписанный переход: «Путаница, горе maman... дела... путаница, страшная путаница! Да я и не люблю ее. Да, не так люблю, как надо». Здесь в трех фразах — сразу три внутренне четко отмеченных диалектических сдвига. Николай сначала вспоминает обычное, привычное, принятое — общие фразы: путаница, горе maman, дела... Слово «путаница» идет лейтмотивом... Вдруг — прояснение — блеск правды-истины: «Да я и не люблю ее». Но и эта резкая, *первая истинная* мысль после «путаницы» — еще не *полная* истина; сразу же — новый сдвиг — уточнение истины: «Да, не так люблю, как надо». Мы видим, на каких тайно резких, но тонких переливах — «толчках» движется внутренний монолог. При этом «Автор» ни на мгновение не становится в позицию «растворения» в Николае, хотя последний и выписан, как видим, предельно изнутри его. Перед нами все время не *«чей-то»* монолог (как было бы у Джойса), а именно характер Николая — с его напряжением, но неуверенностью мысли, с неожиданностью эмоционально-логических сдвигов, с некоей тайной мягкостью, «женственностью» духа и иными рельефными чертами. Есть отстранение от «Автора» и «Автора» от объективного характера, есть характер как объективное целое, целостность.

Монологи «лишних» и «сложных», «духовных» Пьера и Болконского исполнены в том же плане, но, конечно, с большей степенью сгущения и «педали»: «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал,— подумал князь Андрей,— не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист,— совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба?» Ясно, что, изобретая свой монолог, Толстой внутренне имел в виду прежде всего именно таких героев, но прием иррадиировал пластически — стал органичным и для толстовской поэтики в ее *целом*,— что мы и видим на примере весьма живописно исполненного Николая.

Надо сказать, именно это сильнейшее стилевое средство Толстого, прямо идущее от *повышенно личностного*

характера его атмосферы, его типичного героя, его поэтики, имело сложную судьбу в истории новейшей русской литературы. Проза 20-х годов в основном шла иными путями; «утрированный» психологизм, которого внутренний монолог является колоритнейшим компонентом, был, как упоминалось, «заменен» другими приемами. В прозе возобладал сказовый стиль как вариант более широкого приема, хорошо известного в прозе XX века под именем несобственно-прямой речи. Этот прием был, конечно, известен и раньше, но в стилях XX века то и дело возводится в ранг доминанты; здесь не место подробному разговору о сказовости как наиболее популярной из русских разновидностей приема, о традиции народного Лескова, преломленной в интеллектуально экспериментальном Белом («добавившем» сюда Гоголя и Достоевского, не чуждых, впрочем, и самому Лескову), о Ремизове и Пильняке, о Платонове, Веселом, Тынянове (как прозаике), о молодых Вс. Иванове, Шишкове, Зощенко, даже Шолохове и др.; важно отметить, что сказовость, несобственно-прямая речь, интонированная Белым и «оплодотворенная» реальным опытом жизни и психики, в 20-е годы шла в ход с тем, чтобы действенней выразить того *«низового»* героя, над которым ломала голову и молодая, и не очень молодая литература эпохи первого революционного натиска. Молодым новым или не самым молодым староинтеллигентским писателям казалось, что «проблема личности» навеки отошла в прошлое или как минимум на третий план, что нужны средства для передачи «позиции» *«массового» героя*, лишенного начала личности как таковой (с ее ясным ощущением внутреннего, а не только внешнего, мира) и обладающего лишь силой «коллективного целого», «коллективного бессознательного». Любопытно, что у многих писателей 20-х годов, известных большой энергией пластического ви́дения персонажа и всего антуража, совершенно отказывает изобразительная потенция, когда они сталкиваются с героем духовным, моральным, «интеллектуальным»: «сказовый стиль», его логика и инерция, не дают средств для такого изображения; у Пильняка в «Голом годе» картины и примитивные «низовые» персонажи пластичны, а стреляющийся князь написан вымученно; таков же интеллигент в «Угрюм-реке» Шишкова, в общем красочно-рельефной. Особенно лю-

бопытен Тынянов. Стоит сравнить реальные дневники реального Кюхельбекера с «образом Кюхли», как становится ясна вся разительность разницы между «материалом и приемом», выражаясь словами самого Тынянова и Шкловского; так же и с Грибоедовым. Кюхля и Грибоедов у Тынянова — талантливо написанные изломанные, «низовые» чудаки; Кюхельбекер «Дневников» и Грибоедов «Горя от ума» — мощные и живые духовные личности.

Внутренний монолог и несобственно-прямая речь, позволяющая автору «скрыться» за героем и в то же время избежать «психологизма изнутри»,— взаимосвязанные и при этом в какой-то степени противостоящие приемы — как противостоят в стилистике метафора и метонимия; уже отмечалось, что и сам-то внутренний монолог весьма различен внутри себя (Толстой — Джойс, объективно-рациональный и субъективный принципы), но интересно, что наиболее сгущенно и дисгармонично «сказовый» и подобные приемы в 10—20-е годы вводят как раз писатели тайно интеллектуалистического образца: для них это — способ «объективно» отобразить массы, приблизиться к ним; но пафос само*принижения* тотчас заметен.

Как отмечалось, в дальнейшем литература, как оно и следовало ожидать, ищет средств для выражения бóльшей *полноты* личности.

Черты толстовского внутреннего монолога: его рациональность, объективность, его привязанность к чувству целого, его тонкость и диалектический динамизм — привлекают новое внимание некоторых современных прозаиков.

Как сравнительно свежий факт текущей литературы отмечу резкое «использование» толстовского внутреннего монолога в кульминационном пункте приобретшего популярность романа В. Богомолова «В августе сорок четвертого...».

Я вновь исхожу из того, что переходы из уровней высших на уровни текущей литературы не только возможны, но и полезны для этой литературы. Ощущение классического критерия и духовного контекста — ныне важнейшая проблема для нашего искусства и критики. «Серьезный детектив» В. Богомолова — интересное и

показательное явление в аспекте батально-толстовской (хотя и не только толстовской) традиции.

Капитан Алехин, сочетающий в себе начала Тимохина, Тушина и отчасти — «интеллектуальных» героев, должен в некие минуты, которые будут стоить жизни или смерти ему самому, окружающим его и еще многим людям, решить сложную душевно-умственную задачу.

В. Богомолов явно с умыслом, а не просто под давлением материала дает на несколько страниц его внутренний монолог, в котором ясно выраженное толстовское начало сочетается и со стилевым опытом прозы XX века; нравственный тонус этого монолога, в отличие от толстовского, понижен, а повышен тонус чисто умственного поиска; однако же весь прием изображения, атмосфера психологических сдвигов — толстовские: «Голова... нос... губы... подбородок... соответствуют... Печать гербовая... Оттиски... совмещаются... Подпись командира части... натуральная... Подполковник... Романов... Дата... Чернила... Мастика... Фактура бумаги... плотность... Хорошее у него лицо (хотя он и недоволен), приятное...

...Предъявитель сего... Елатомцев... Алексей Павлович... состоит на действительной военной службе... Хорошо они держатся... Или это свои, или у них много раз проверяли документы, и они уверены в полной надежности...» «— А у вас, эта... какие еще документы есть? — обратился Алехин к двум другим офицерам». При всем том, что интонация Богомолова здесь внешне не имитирует толстовскую, тут есть исходные средства Толстого: объективность ощущения персонажа, некое особое чувство правды жизненной данности («хорошее у него лицо» — у человека, который в любую секунду может выстрелить *тебе* в лицо), осознание самой жизни как многослойности и как противоречия по линии внешнее — внутреннее (Алехин, лихорадочно думая, при этом должен прикидываться дурачком: «А у вас, эта...»).

Это лишь весьма частный пример.

Нет сомнения, что если мы посмотрим на батальные описания у того же В. Богомолова (см. начало романа), у Ю. Бондарева и других, то мы почувствуем стилистику Толстого еще более «материально»; сама жанровая спе-

цифика — романные развороты у Симонова, Бондарева и др.— внутренне ориентирована на «Войну и мир».

Лейтенант Княжко (можно тоже обратить внимание и на фамилию) в романе Ю. Бондарева «Берег» открыто выполнен не только в интеллектуальной, но и в нравственной стилистике князя Болконского; причем и смерть его даже еще более «педалированно», чем у Толстого, стилистически подчинена моральному «категорическому императиву». Княжко погибает в последние дни войны, пытаясь спасти молодых немцев, помимо воли вовлеченных в круговорот бойни; этим сюжетным ходом заявлена та традиция братства людей, которая столь внушительно основана Толстым в его батальных панорамах, во всех описаниях «ужасов войны». Как и Андрей, Княжко, так сказать, слишком хорош для этого мира, и этот пафос все время витает над его головой; как и Андрей, он суховат, умен, готов отказаться от «личной» любви во имя высшего императива и т. д.; есть портретные «перезвоны».

Понятно, что отдельные мотивы, приемы — и даже батальная атмосфера — еще не вся традиция Толстого; но сейчас важно и просто назвать имена и линии.

Если говорить о писателях других школ, мысль о толстовском «лишнем человеке», ставшем действительно лишним и обретшем отрицательный знак — прошедшем через опыт литературы XX века (Самгин, Передонов и др.), — несомненно, заметна в произведениях некоторых писателей, в творчестве которых о Толстом напоминает скорее сама напряженно-нравственная авторская атмосфера, чем конкретные приемы стиля и стилистики.

Здесь же теперь пойдет *специальный* разговор именно о последней; уроки Толстого по этой линии вновь крайне любопытны.

Как известно, отношение Толстого к стилистике, к «языку» было сложным. Он не только не был, как Тургенев (а затем, на русской почве, Бунин и другие), стилистом в узком смысле этого слова, но, наоборот, всячески сражался с «мастерством техники», видя в нем начала фальши, столь отвратительные для него — апологета природы и внешней и нравственной естественности. Знают, что, работая над фразой, Толстой не «улучшал», а «ухудшал» ее, заметив в ней признаки ненавистной гладкости, «гармонии» и округлости,— де-

лал ее более корявой, как корява живая жизнь. Знают и его слова о дистиллированной аптечной и о свежей родниковой воде с «соринками», которая ломит зубы[1].

В этом аспекте любопытен сам, также знаменитый, факт неутомимой *работы* Толстого над рукописью, многократности ее переделок и переписываний — факт, который, казалось бы, в принципе противоречит установке на естественность, непосредственность, интуицию, свежесть, столь любимые Толстым и теоретически и практически — и в его трактатах, и в самой его прозе как с точки зрения ведущих характеров, так и с точки зрения стилистики автора. Дело усугубляется тем, что история сообщает, что другие авторы, отстаивавшие естественность и «правду, горькую правду», например, Байрон, Стендаль, Достоевский и др., чуждались больших *стилистических* переделок и предпочитали в основном полагаться на первоначальную интуицию или как минимум акцентировать ее[2]. Правда, на стороне Толстого, в свою очередь, Гете, Гоголь, Флобер и мн. др., но сама система и «нерв» их работы над словом, над фразой иные, чем у Толстого... Принцип «ухудшения» фразы отчасти приоткрывает смысл этой работы Толстого. Переделывая текст, он заботился об обнажении самой естественности, а не о «красоте» выражения. В этом плане установки его и Флобера прямо противоположны, хотя оба и прославились феноменальным трудолюбием в одинаковой степени.

Здесь соль упомянутых острот Хемингуэя на тот предмет, что он не понимает, как «эти русские» могли писать одновременно так плохо и так хорошо. Однако же принцип Толстого, взятый в его развитии, имеет, конечно, свою оборотную сторону. Многие усвоили, что можно писать и плохо, лишь бы «по существу»,— забыв о том, что Толстой пишет *уже* «плохо» (притом в кавычках), а они еще или просто плохо. При этом забывается и то, что Толстой, работая над стилистикой, не ограничивается, конечно, «ухудшением»; он, например, добав-

---

[1] Интересно, как в XX веке эти принципы проявлялись в некоторых школах поэзии, прежде всего у Твардовского; впрочем, был и Некрасов, которого Толстой как поэта, однако, не любил.

[2] Другое дело, что Достоевский мог кинуть в огонь сразу 10 «неудавшихся» печатных листов.

ляет деталей, то есть конкретности, он уточняет нравственные характеристики и т. д.

Споры о гладкости и о «плохости» исподволь идут, конечно, в нашей прозе и по сей день. Недавно их тонизировал В. Катаев, выступив со своей полуэпатирующей «концепцией» мовизма. При этом известно, что сам Катаев как раз хороший стилист и в узком смысле этого слова, и его плохость («мовизм») относится скорей к законам сюжетики, чистоты пластического принципа и художественной эмоции, которые Катаев (конечно, с умыслом) разрушает. Недавно с новым призывом писать «плохо» выступила в своих мемуарах В. Кетлинская [1] и др.

Однако в общем и целом издержки эксплуатации толстовского принципа, который даже и в прозе серьезных военных писателей выглядит порой скорее как промахи вкуса, чем как высшая естественность, вызвали в нашей прозе последних десятилетий реакцию отталкивания в сторону «стильности». Имея в уме как внутренний образ Тургенева, Бунина, а из новейших авторов Паустовского и др., Ю. Казаков, Ю. Куранов, В. Лихоносов, М. Рощин, Г. Семенов и др. создали своеобразное отчуждение от толстовской стилистической традиции и вновь приобщили прозу к напевности, лиризму, акварельной живописи и «круглости» слова, иногда не без ущерба для «стихии» и всего вообще содержания.

Какова же конкретно ситуация с «языковой» традицией Толстого?

Стилистика Толстого, как это, впрочем, и положено для гения, довольно уникальна в отечественной традиции и не имеет прямых аналогий как по вертикали, в (предшествующей ему) диахронии, так и по горизонтали. Расширяя круг связей, можно вспомнить Руссо, хотя и любимого Толстым совсем не за стилистику; но это повело бы далеко в сторону. Многочисленные и хорошо усвоенные наукой свидетельства о непростых и неровных отношениях Толстого к прозе, и в частности — к самой прозаической стилистике Пушкина, тоже, в сущности, скользят лишь «по скорлупе вопроса», как сказали бы в 20-е годы; «голы как-то», восторги в адрес начала «Гости съезжались на дачу» и подобное — это, ко-

[1] «Новый мир», 1975, № 12.

нечно, лишь психологические импульсы, а не проявление основных подземных, лавовых сил. Пушкинский динамизм и прямой лаконизм в общем и целом остался чужд Толстому как стилисту, если не считать его народные сказки. То же можно сказать о марлинско-раннегоголевском *музыкальном* принципе прозаической поэтики, с его акцентом на стихию, эмоцию, напор и именно музыку, порыв в слове, а не на его точность, конкретность как таковые: точность есть, но внутренняя, не внешняя; это точность эмоционального предела, «надрыва» (любимое определение Достоевского), внутренней бури жизни, а не ее пластических форм. То же во многом можно сказать о самом Достоевском, с его «скандалами», «надрывами», бешеным напором стихии-мысли, мысли-стихии, плюс вгрызающийся, ввинчивающийся психологический анализ «по ходу» — тоже, конечно, требующий не столько вещной точности и конкретности, сколько эмоционально-мыслительного напора. Любимое гоголевское[1] слово «страшный», «размноженное» достоевскими «чудовищный», «невообразимый» и т. п. и столь же настойчиво повторенное «неоромантиком» Блоком, может служить знаком, паролем, кодовым шифром этой системы стиля, стилистики. Бунин, не выносящий Достоевского как идеолога и стилиста и поклоняющийся Толстому, тоже, однако, в своей стилистике более музыкален, чем точен, информационен и естественно-конкретен, как Толстой. Правда, эпитеты-прилагательные, которые Бунин любит еще более явно, чем Гоголь или Достоевский[2], у Бунина иного *качества*, чем у последних: у тех они, как правило, откровенно эмоциональны, духовно-психологичны, у Бунина они, в соответствии с его общей твердой установкой на живопись, прямую художественность (в узком смысле), пластику прозы, изобразительны. У Гоголя («Страшная месть») доминантное слово — «страшный» (открытая эмоция, предел стихии), у Бунина — «вороной» («Ворон»). Принципиальная разница в подходе к самому слову, к функции слова видна с первого взгляда... Музыкальность самого Бунина, как правило, подводно ослаблена и то и дело яв-

[1] И «марлинское».

[2] А уж они их *любят* — что и понятно, ибо прилагательное в русском языке — первое средство для выражения напева, «внутренней музыки» или порыва.

ляется не музыкальностью как таковой (порыв, стихия, правда и напор *духа* «в ущерб» правде быта, как у Достоевского), а как раз напевностью, напевом; это — тот «сопровождающий лиризм», который у нас, к сожалению, часто путают с музыкальностью, «музыкой» в блоковском, вообще романтическом смысле этого слова. Бунин более «классик», чем романтик; и все-таки его тенденция к музыке, как и его подчеркнутый стилизм выводят его за пределы прямой стилистической традиции Толстого. Бунину в Толстом важен духовный свет, благородство поиска, живопись и конкретность, точность («Освобождение Толстого»), а вовсе не то, чем (стилистически) дорожит в Толстом, например, наша «военная проза» (естественность, взрывающая гармонию в узком смысле этого слова).

Как же выглядит сам Толстой?

Напомним его период — его фразовое ниспадание: «Графиня Марья ревновала своего мужа к этой любви его и жалела, что не могла в ней участвовать, но не могла понять радостей и огорчений, доставляемых ему этим отдельным, чуждым для нее миром. Она не могла понять, отчего он бывал так особенно оживлен и счастлив, когда он, встав на заре и проведя все утро в поле или на гумне, возвращался к ее чаю с посева, покоса или уборки. Она не понимала, чем он восхищался, рассказывая с восторгом про богатого хозяйственного мужика Матвея Ермишина, который всю ночь с семьей возил снопы, и еще ни у кого ничего не было убрано, а у него уже стояли одонья. Она не понимала, отчего он так радостно, переходя от окна к балкону, улыбался под усами и подмигивал, когда на засыхающие всходы овса выпадал теплый частый дождик, или отчего, когда в покос или уборку угрожающая туча уносилась ветром, он, красный, загорелый и в поту, с запахом полыни и горчавки в волосах, приходя с гумна, радостно потирая руки, говорил: «Ну еще денек, и мое и крестьянское все будет в гумне». Толстому все равно, что у него в одном абзаце — три раза «тяжелое» — заметнейшее слово — опять «радость, радостный» (притом этот повтор не обыгран стилистически-синтаксически, ритмически), что привело бы в ужас Флобера; мало того, сама *проза* Толстого, обладая колоссальной силой тайного натиска и некоей торжественной организации словесного мате-

риала (что есть индивидуальная принадлежность самого толстовского гения), в то же время лишена не только «стильной» гладкости, но и того открытого, «бешеного» лиризма, музыки, которыми отличаются периоды Гоголя, Достоевского. Толстой не работает на *косвенной*, именно *музыкальной* стихии слова; его неповторимый прозаический ритм-интонация — иного рода. Он, непрерывно описывая *чувства* (и видя в этом вообще назначение творчества — «Что такое искусство?»), при этом неизменно рационалистически информационен и четок, точен в прямейшем значении этого слова; музыкальность и «поэтичность» (опять-таки в узком смысле) слова, второй-третий выразительные пласты отдельного слова и сцепления слов, *рельефность словесной* лавы ему чужды. В свое время В. М. Жирмунский предлагал вообще не считать прозу Толстого поэзией как искусством слова: «...роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом, не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, коммуникативной функции и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое *литературное произведение* не может называться произведением *словесного искусства* или, во всяком случае, не в том же смысле, как лирическое стихотворение...»[1] Фраза Толстого — это эпическое *сообщение*, сплошь и рядом — деловое и однозначно-прямое: «Графиня Марья ревновала мужа к этой любви... отчего он бывал так особенно оживлен и счастлив... еще ни у кого ничего не было убрано, а у него уже стояли одонья...» Прозаический *образ* у Толстого создается более целостными средствами, чем выразительность отдельного слова (как именно слова, а не «детали») или сцепления слов на уровне «языка» — речи; прозу его действительно нельзя назвать «поэтической»; в ней нет словесно-экспрессивно-музыкальной плотности, *нет второго плана в словесном аспекте*; Толстой, несомненно, принадлежит к художникам, так сказать, композиционного типа в отличие от типа стилистического: главная его забота — выразительность *целого*,

[1] В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., «Academia», 1928, стр. 173.

и она возникает не из выразительности (лексических) частностей и их «сложения», а иным — в свою очередь более косвенным и «непонятным» путем.

Вторая особенность, видная здесь,— уже упомянутые по иному поводу естественность и соответственно «корявость» Толстого. Толстой *сознает* и этот свой принцип и свои даже и относительные отступления от него воспринимает болезненно: «Думал о том, что я вожусь со своим писаньем «Крейцеровой сонаты» из-за тщеславия; не хочется перед публикой явиться не вполне отделанным, даже плохим. И это скверно. Если что есть полезного, нужного людям, люди возьмут это из плохого. В совершенстве отделанная повесть не сделает доводы мои убедительнее. Надо быть юродивым и в писании» (Дневник, 1889). Толстой скорей величествен, чем стремителен, естествен, чем красив, убедителен, чем изящен, ясно сознает эти свои качества и прямо идет на то, чтоб быть именно таким. Мне известен случай, когда в современной редакции, не заметив кавычек, резко выправили цитату из Толстого — и были со своей точки зрения правы: с точки зрения аккуратности и «изящества» стиля. Толстой, при своем громадном эпизме и заявленной безличности, прежде всего — огромная духовная индивидуальность, неповторимость, и она, как все живое, не заботится о том, чтобы подходить под средние нормы принятой красоты.

Фраза Толстого, конечно, не всегда так *длинна,* как привыкли считать; как всякий гений, хорошо чувствуя диалектику своего материала, в данном случае прозаического ритма, Толстой умело *чередует* длинную и короткую фразу. Сравнительно лаконичные «Она не могла понять, отчего он бывал. . .», «Она не понимала, чем он восхищался» подготавливают длинную и разветвленную — *«доминантную»* «Она не понимала, отчего он так радостно. . .»; так и всегда у Толстого. Однако же самато «длинная» фраза Толстого, конечно, особенно заметна, она дает основной фон, возникает иллюзия ее абсолютности; отсутствие же *внутренней* монотонности и *той* громоздкости, которая воспринималась бы уже как просчет, ощущается как нечто само собой разумеющееся и, будучи всего лишь «минус-приемом», попросту говоря, не входит в сознание при чтении. . . Нет нужды говорить, что и знаменитые толстовские «что», «который»,

«когда», «отчего», причастия и деепричастия, нанизываемые в назойливом последовательном или со-подчинении одно на другое, у него стилистически преодолены, мотивированы, подчинены художественной воле, а не существуют сами по себе: они создают то особое чувство корявого, но неуклонного ритма жизни, которое мы испытываем и здесь: «Она не понимала, отчего он так радостно, переходя... когда на засыхающие всходы... или отчего (повтор внутри повтора, вновь работающий на ритм абзаца.— *В. Г.*), когда в покос или уборку...»

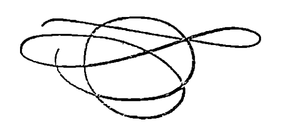
Не надо долго доказывать, что именно эти, бьющие в глаза качества фразы Толстого влияли на его не слишком творческих последователей, что в конечном итоге порою и порождало атмосферу отталкивания. Так было с «лесенкой» Маяковского... Многие сегодняшние серьезные прозаики реалистического склада, отчасти учитывая настроение современного читателя, под влиянием средств массовой информации и по другим причинам в основном не любящего чисто стилистической «корявости», отчасти же подчиняясь тому же принципу бессознательного отталкивания[1], стараются избегать как фразы музыкального, «поэтического» типа, так и толстовской «чрезмерной» естественности, развесистости. Вот, например, вполне типичные фразы-периоды: «Когда-то все это дергало, мучило Дмитриева. Из-за матери у него бывали жестокие перепалки с женой, он доходил до дикого озлобления из-за какого-нибудь ехидного словца, сказанного Леной; из-за жены пускался в тягостные «выяснения отношений» с матерью, после чего мать не разговаривала с ним по нескольку дней. Он упрямо пытался сводить, мирить, селил вместе на даче, однажды купил обеим путевки на Рижское взморье, но ничего путного изо всего этого не выходило» (Ю. Трифонов, «Обмен»). Здесь тот же «информационный», внешне точный, «чисто прозаический» тип поэтики, что и у Толстого; но «натурально-корявое» естество фразы резко обточено, сглажено, фраза приближена к среднестильному типу, долженствующему вести к «сути» и не останавливать внимание на самой себе, фразе, и вообще на стилистике ни со стороны ее поэтичности, ни со

[1] Я, конечно, сейчас выношу за скобки сам факт исходной оригинальности, индивидуальности.

стороны «чрезмерной естественности». Трифонов предпочитает «чистые психологизмы», Битов более романтичен по мироощущению, более «цветной» и в то же время более аналитический и т. д. Но тип самой фразы один и тот же. Это та современная «профессиональная» прозаическая фраза, которая некоторыми своими чертами, как видим, объединяет даже писателей, во многих отношениях чуждых друг другу. Самый абзац после первой короткой фразы, как у Битова, у Толстого был бы невозможен.

Как мы замечаем, фигура Толстого непрерывно виднеется то на более дальнем, то на более переднем плане нашей текущей литературы; привычность этой фигуры, ее статус всегда стоящего памятника не мешают тому, что в вопросе о стилевой традиции Толстого остается живой нерв. Действуют поля притяжения, отталкивания, законы прямого и опосредованного влияния. В целом «незримое» излучение Толстого столь сильно, что это даже составляет одну из главных трудностей с точки зрения освоения вопроса.

«ЛЕВША» КАК СТИЛЕВОЙ СИМВОЛ В СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ



Редко называемое, имя Лескова молча присутствует во многих нынешних спорах о прозе. Сказ и несобственно-прямая речь, виды самого сказа, диалогизм и полифонизм — достаточно снова вспомнить сами эти слова, чтобы почувствовать, что так оно и есть. Однако «чувство» давно уж нуждается в подкреплении со стороны анализа.

«Левша» (1881) — довольно позднее произведение у Лескова. К тому времени автор прошел «огонь, воду и медные трубы». Измотанный общественным непониманием своей деятельности, издерганный бытом, непрерывно втягиваемый в тактическую борьбу, к которой он, по сути, не имел ни вкуса, ни дарования, преисполненный тайным сознанием своей правоты и значительности, Лесков к эпохе «Левши» внутренне махнул рукой как на своих бесчисленных врагов и замалчивателей из всех лагерей, так и на своих мнимых друзей («врагов имеет в мире всяк, но от друзей спаси нас, боже», как говаривал еще Пушкин, о котором Лесков много думал в ту пору) и, по своему обыкновению, обратился к своему непосредственному и неповторимому жизненному материалу. Материалу самому русскому и обыкновенному, но именно потому и неповторимому, что знаемому *изнутри*, а не извне; Лесков понимал это и не раз акцентировал эту особенность своей писательской жизни; тут стоит напомнить его знаменитое: «Я смело, даже, может быть, дерзко думаю, что я знаю русского человека в самую его глубь, и не ставлю себе этого ни в какую

заслугу. Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, *а я вырос в народе,* на гостомельском выгоне, с казанком в руке, я спал с ним на росистой траве ночного, под теплым овчинным тулупом, да на замашной панинской толчее за кругами пыльных замашек, так мне непристойно ни поднимать народ на ходули, ни класть его себе под ноги...»

Контекст этого скрыто не веселого заявления слишком ясен. С одной стороны — эпигонская народническая критика, с ее склонностью к дидактизму, плоским выкладкам и нотациям в адрес крупных художников, с ее фетишизацией лаптя, народа, которого она, по сути, не знает и которым восторгается, как старый холостяк чужими детьми.

С другой стороны — исподволь и вопреки этой критике возросший авторитет высокой дворянской литературы, которая не ведает, куда деть таких, как Лесков, и прежде всего самого Лескова, смотрит на него отчужденно, холодно и несколько свысока — и, не видя в его прозе ни четко поставленной проблемы «лишнего человека» как мыслящего и благородного дворянина и дворянина как «лишнего человека», ни проблемы отношения этого человека с народом, то есть с крестьянством, и народа с этим человеком, не замечая за ним явственной и патриотической приверженности ни к партии консерваторов, ни к партии реакционеров, ни к партии либералов, ни к партии руссоистов, ни к партии рационалистов, ни к партии Венеры Милосской, ни к партии принципов 1789 г. (вспомним Тургенева и его «Довольно!»),— относит его, наконец, к партии второстепенных писателей и людей «не нашего» круга и старается не обращать на него внимания. О нем вспоминают, когда какой-либо из партий нужен лишний и объективный духовный авторитет на ее пошатнувшейся платформе; до него же самого как такового никому уж нет дела.

Весь этот контекст чрезвычайно важен для понимания «Левши» и самого места Лескова в русской литературе конца XIX века. Лесков более ощущает себя народом, чем Тургенев или Толстой; вместе с тем Тургенев и Толстой есть Тургенев, Толстой, и он понимает это. Отчасти отсюда его настроение, его публицистика и «выпады»: он видит, что имеет дело с авторитетами не ду-

тыми, но что его-то собственный авторитет, его неповторимая роль, задача в литературе не поняты и отстранены. И он мечется в своей публицистике — и, наконец, спасительно выходит на материал: на *материал как таковой*.

«Левша» написан свободно. Например, роман «Некуда», антиреволюционная направленность которого, как ныне представляется, преувеличена критикой того времени и вслед за этим — критикой позднейшего времени (так, главный революционер Райнер, у Лескова, вообще-то, фигура субъективно вполне симпатичная и даже романтическая), этой свободы все же лишен. Изображая плоских последователей социалистической идеи, болтунов и однодневок, высмеивая фаланстер, Лесков, как водится, по сути дает пародию не на идею, а на ее эпигонство; но таким образом *его*-то идея выходит за пределы самой себя и становится более символической, чем замышлял и писатель. . . Следы прочтения «Некуда» с несомненностью видны в «Климе Самгине» Горького, который не раз открыто подчеркивал свое положительное отношение к художественной практике Лескова, и в других громких книгах XX века. Но персонажи, однако же, плосковаты, язык довольно бледен и пр.; во всем видны некая тоска и натужность. Иное дело — «Левша» и подобное.

Сами знаменитые неологизмы («народная этимология») «Левши», которыми автор слегка бравирует (*вот* как я знаю русское слово. *Вот* как я знаю его законы), внутренне все же убийственно органичны и убедительны; и чувствуешь, что бравирует, но одобрительно улыбаешься и качаешь головой... «Бюстры», — говорит Лесков — и, в сущности, он здесь более экономен в слове, чем любой яростный апологет прямого лаконизма, и рубленой фразы, и краткости описаний и т. д. «Бюстры» — одно слово — и целая картина перед глазами; тут и зал, и ажурные люстры там, сям с высокого потолка в его орнаменте; тут и белые аполлоны в венках («Аболон Полведерский», *он* скажет через строку), и стыдливые Венеры, и нежные Психеи в углах по нишам. Тут, вероятно, и желто-розовый паркет, и красный ковер; и всё — в *одном* слове: «бюстры».

Неологизм — рискованный ход; не всякий даже и ге-

ний выдержит тут испытание на искусственность, на естественность...

«Автор? но это *рассказчик*. Низовой герой»,— «однако же» слышно в ответ на подобное рассуждение.

Да, тут «проблема сказа»...

Да, тут Лесков — в контексте тех бурных споров, которые идут вокруг стиля прозы с десятых годов и по сей день.

Лесков первый, кто четко, не без нажима ввел в официальный оборот большой, профессиональной литературы это фольклорное слово — «сказ»; подзаголовок «Левши» ныне смотрится как исходный лозунг, как манифест.

Подготовленные трудами о прозе и самой прозой А. Белого, в 10-е и 20-е годы вышли статьи и книги о сказе Б. М. Эйхенбаума; некоторые из этих работ не так давно переизданы [1] — не случайно. Спор о сказе не утихает. Печатаются статьи, выходят сборники; вот один из них [2]. Здесь не только лишь виды сказа как объект изучения, но и первичная библиография по сказу. Она первична, но в ней много более 100 названий.

В чем же дело?

Откуда такое внимание?

Откуда все то, чего не хватало Лескову при жизни?

Писатели-дворяне знали крестьян. Но знали их *все же* сверху, со стороны; это было неизбежно. Человек есть человек — даже гений. Атмосфера, воспитание... настроение.

Лесков и сам дворянин; но дворянство его формальное. Во-первых, так уж сложилась его биография — его беды... Во-вторых, никакая биография не «помогла бы», если бы *склад таланта* не был таков. *Склад натуры* не был таков. Каков же?

Тургенев знает крестьянина, но он, в этом знании, весь «неуловимо» «идеалистичен». Крестьянин для него бывает такой-то, такой-то и такой-то — вот «типы»: Су-

---

[1] Статьи «Н. С. Лесков», «Как сделана «Шинель» Гоголя» и др. в кн.: Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., «Художественная литература», 1969.

[2] Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик. Поэтика сказа. Воронеж, изд-во ВГУ, 1978.

чок, Калиныч и Хорь. Кроме того, для Тургенева понятия «народ» и «крестьянин» практически однозначны; это все та же тонкая дань тому же особому «схематизму» (это слово берется определительно — не ругательно). Лакей и приказчик для Тургенева не народ, порою даже не люди; а что — практически неизвестно что; он относится к ним заведомо подозрительно, отрицательно (Владимир из «Льгова», лакей из «Свидания»); для него есть дворяне и есть крестьяне как таковые, остальное неясно — да и неинтересно, главное.

Даже у Толстого — нередко так же...

Достоевский — особое дело...

Лесков иной; он видит народ как *целое*; притом изнутри него.

При такой позиции все меняется: вся система и атмосфера. Нет с высоты птичьего полета противопоставленных и взаимодействующих полей крестьян и дворян; есть — живые и «неожиданные» подробности. Неожиданные, ибо реальная живая жизнь всегда неожиданна. Кто такой тупейный художник? Кто такой — очарованный странник? Кто — эти соборяне?

Кто такой Левша?..

Толстой, Тургенев знают народ; но не он как таковой и не он как целое — в *центре* изображения. Он важнейший, но «фон». В центре — рельефная *личность* и ее взаимоотношения с народом; но не он сам — не он, как «превалирующий объект».

Лесков, сказ. Сказовая интонация и сказовый стиль.

Стиль устной речи, идущей из уст «низового героя». Стиль сказа, сказывания. Глагол оттянут в конец. Эпитет — туда же... *Рассказчик* идет изнутри самого народа. Он оттуда; он рассказывает как бы из глубины, из гущи, из толщи.

Он формально чаще даже и не отделен от автора («несобственно-прямая речь»); автор *раздвоен* («диалогизм» особого рода! Вспомним еще раз Бахтина!) на собственно автора — который незыблем, но неподвижен за сценой — и рассказчика — рассказчика, который говорит из самых низов...

«Тульские мастера, которые удивительное дело делали, в это время как раз только свою работу оканчивали. Свистовые прибежали к ним запыхавшись, а простые

люди из любопытной публики, те и вовсе не добежали, потому что с непривычки по дороге ноги рассыпали и повалилися, а потом от страха, чтобы не глядеть на Платова, ударились домой да где попало спрятались...»

«Левша на все их житье и на все их работы насмотрелся, но больше всего внимание обращал на такой предмет, что англичане очень удивлялись. Не столь его занимало, как новые ружья делают, сколь то, как старые в каком виде стоят...»

«Началось у них пари еще в Твердиземном море, и пили они до рижского Динаминде, но шли все наравне и друг другу не уступали и до того аккуратно равнялись, что когда один, глянув в море, увидал, как из воды чорт лезет, так сейчас то же самое и другому объявилось...»

Так было еще у Гоголя с Рудым Паньком; так было местами у Пушкина, нередко — у Достоевского; «педалировано» такое бывало еще у Даля, у Вельтмана...

«Педалировано» — но не столь и сильно и органично, как у Лескова.

Что же до Гоголя, Пушкина, Достоевского, то там это — все-таки *эпизод*, один из приемов; у Лескова это — пафос и атмосфера.

Не приходится сомневаться, что сильные умы в литературе XX века, ощущая подземный гул и выход на авансцену «низового героя», *должны* были заново найти Лескова; так и произошло.

Из самых умных — Андрей Белый; но тут «органики не хватает».

Так всегда у Белого; его мощный ум, интеллект схватывает многое — но, не обладая «растительной» силой, Белый схематизирует явление и обращает его в *прием:* свинцовая роза. Все лепестки, шипы и листья, и даже ворс на стебле — всё на месте; но нет жизни, напора.

Белый, чувствуя, что чисто *личностная* проза — традиция Лермонтова, Толстого — в новых духовных условиях нуждается в обновлении, развивает теорию и практику сказового стиля, «взятого» у Лескова и «через него» — у Гоголя: «Она отошла; Николай Аполлонович медленно на нее обернулся; быстрехонько засеменил, оступаясь и путаясь в длинных полах; на углу ждал

лихач: и лихач полетел; обогнал; Николай Аполлонович, наклонившись, сжимая руками ошейник бульдога, повертывался на фигурку; посмотрел, улыбнулся; лихач пролетел.

Вдруг посыпался первый снег; и такими живыми алмазиками он, танцуя, посверкивал...»

«Петербург» Белого целиком выполнен в сказовой интонации; фантасмагории «петербургского» Гоголя и сказ «Левши» Лескова здесь получили новое претворение...

Какое?

Возникла, по сути, невиданная и сложная ситуация: рассудочный, рафинированный и нервный Белый — и интонация «низового героя».

«Чувство», потребность в этом герое — и несоответствие общей системы мысли, художества этой потребности... Такого рода тайный дисгармонизм — вообще в духе Белого.

Интеллектуальный сказ Белого интенсивно влияет на прозу 10—20-х годов. Подкрепленная поисками А. Ремизова, который один из первых в литературе провел популярную ныне операцию интеллектуально-условного переосмысления фольклора, использования его в орнаментально-«романтических» целях, эта линия господствует на поверхности прозы 10—20-х годов. Крестьянские *эссенции* Ремизова (а ведь еще Достоевский в «Дневнике писателя» предупреждал против работы *эссенциями*, разрушающими живую непринужденность живой жизни!) не приблизили литературу к фольклору и к народу, зато повысили ее сказовую условность, «изломанность» и, попросту говоря, *стилизованность*. Ведь живая жизнь не молочный порошок, а само молоко: она идет волнами — ритмом, а не сплошным сгущением... Это касается и языка — интонации.

Пильняк, отчасти А. Веселый, на исторической почве отчасти Ю. Тынянов в своих романах в 20-е годы интенсифицировали и отработали этот стиль. Ныне он относительно и несколько вторично воспроизведен в исторических повествованиях Б. Окуджавы.

А что же *сам*-то сказ?

Сказ как таковой?

Сказ *Лескова*?

Сказ, истинно принятый от *фольклора*?

Ведь «низовой герой» — термин, внутренне-вынужденно введенный в 20-е годы,— это все-таки не *народный* герой; в самом *понятии* «низовой» есть то принижение чего-то перед чем-то, что есть и в *слове* — в его корне.

Это принижение «интеллигента перед народом» (спущусь-ка вниз!), народа перед интеллигентским сознанием («народ» фетишизируется, но при этом он — *низ*).

«Подстегнутые» поисками Белого, народные писатели и писатели из народа 20-х годов сначала с его «подсказкой» и помощью (иногда даже не зная об этом: «носится в воздухе», а чье — неизвестно), а потом уже и через его голову обращаются к Гоголю и Лескову — к первоисточникам.

И к самому народному сказу.

Андрей Платонов, молодые Шишков, Вс. Иванов, иначе — Зощенко и другие «используют» сказовую интонацию уже и мощно, и сочно, и органично: «Фома Пухов не одарен чувствительностью: он на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки.

— Естество свое берет! — заключил Пухов по этому вопросу.

После погребения жены Пухов лег спать, потому что сильно исхлопотался и намаялся. Проснувшись, он захотел квасу, но квас весь вышел за время болезни жены,— и нет теперь заботчика о продовольствии. Тогда Пухов закурил — для ликвидации жажды. Не успел он докурить. . .

— Кто? — крикнул Пухов, разваливая тело для последнего потягивания.— Погоревать не дадут, сволочи!

Однако дверь отворил — может, с делом человек пришел».

У Платонова нет неологизмов, зато у него неповторимая и живая «амальгама» старого народного говора и нового бытового жаргона 10—20-х («для ликвидации жажды», «вследствие отсутствия»); встает образ современного ему народного рассказчика, и ход тона, стиля тот же, что у Лескова.

«А голому человеку куда номерки деть? Прямо сказать — некуда. Карманов нету. Кругом — живот да ноги. Грех один с номерками. К бороде не привяжешь. . . Ну, привязал я к ногам по номерку, чтоб не враз поте-

рять. Вошел в баню... Номерки теперича по ногам хлопают. Ходить скучно» (Зощенко). «Механика» в принципе та же, хотя конкретные «заметы» — другие.

Два вида сказа — собственно лесковско-народный и интеллектуальный — соревнуются и взаимодействуют; отчасти это продолжается и доселе: «Вот фершалица-то пришла да уколов поделала, говорит — пусть лежит, чтобы не шевелилась, не тревожилась, да и ушла, а я ночью-то от постели не отходила, все караулила» (Вас. Белов). «Пимокат Валиков подал в суд на новых соседей своих, Гребенщиковых. Дело было так... Гребенщикова Алла Кузьминична, молодая, гладкая дура, погожим весенним днем заложила парниковую грядку у баньки пимоката, стена которой выходила...» (Вас. Шукшин). «Самый крупный и упрямый прусачок медленно и достойно танцевал на столе в свете лампадки... Тем временем, покуда Пестель пребывал в невеселых своих раздумьях, наш герой разрывался...» (Б. Окуджава). «Мне двадцать пять, и шуметь на меня нельзя. Противопоказано. И потому едва лишь Громышев начал шуметь, стало ясно, что я сбегу,— именно сегодня сбегу. Потому что я все равно сбежал бы после того письма, что мне прислал Бученков. Не сегодня, так завтра.

— А ну не ори на меня,— завелся я тут же...» (В. Маканин — представитель текущей литературы, работающий на городском просторечии).

Не пустую задачу задал нашему веку писатель XIX столетия (умер в 1895 г.) Николай Лесков.

Да, «низовой герой».

Да, *народ.*

Но не есть ли народ — и та самая *личность, «Автор»,* которую взял на подозрение нервный и впечатлительный Андрей Белый в начале XX века,— взял на подозрение, чуя гулы земли — и еще не ведая их значения?

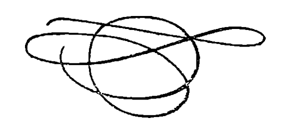
Та самая личность, которую *столь мощно и полно* выразили в прозе и Лермонтов и Толстой?!

Лермонтов, которого так высоко ставил сам Лесков... Лермонтов, который один из первых объявил войну тому *ложному* (в пользу истинного) романтизму, который в XX веке назвали бы орнаментальным и который в этом же веке — в его начале — порой оперировал именем Лескова.

И не находятся ли в мировой литературе XX века представители *личностного* стиля порою в том самом положении, в котором в конце XIX оказался *сказовый* стиль. . .

Как бы то ни было, история, конечно, художественно примирила Николая Лескова и Толстого-великого («раньше маленьким казался и Лесков — рядом с Львом Толстым был еле виден»); и, кроме того, история — продолжается.

«РАЗНЫЕ» ЧЕХОВЫ В ЧЕРТАХ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ



Чехов — из тех, кому особая дань уважения как основателю стилевой традиции. Несколько заостряя, можно сказать, что у нас нет новеллистов, которые не прошли бы сквозь «магнитное поле» Чехова, пусть с разными итогами. Упоминание Чехова стало обязательным в теоретических штудиях, принадлежащих прозаикам последнего времени.

Ныне важно, однако, специально решить, как понимать самое стилевую традицию Чехова. Представляется, что пришла пора поставить этот вопрос со всей остротой. Как почти все поэты, порой противоположных стилевых ключей, ссылаются на Пушкина, так многие прозаики-новеллисты, рассказчики — тоже порой «несовместные» по принципам стиля — говорят о Чехове. Как же быть? В том ли тут только дело, что Чехов «художник по преимуществу» среди тех или иных прозаиков-классиков, что он особенно стереоскопичен, многогранен и тем самым дает повод к весьма разным толкованиям? Или дело в субъективности самих ссылающихся? Или есть и иные причины?

Несомненно, что все названные факторы по-своему важны.

Пока же хотелось бы обратить внимание на один — на движение самой поэтики Чехова в ее проекции на современные стилевые поиски. Это дало бы ключ ко многому. В весьма основательных работах о Чехове, вплотную затрагивающих вопросы стиля,— в работах А. П. Скафтымова, Г. Н. Поспелова, Н. Я. Берковского, З. Я. Паперного, П. В. Палиевского, А. П. Чудакова и других — проблема динамики стиля Чехова, как прави-

ло, не ставится во главу угла. Тем интереснее она ввиду большой внутренней актуальности споров о стиле Чехова.

В этом плане разительное «несходство» «Чехова и Чехова» в полярных «их» проявлениях бросается в глаза. Условно и грубо говоря, это — Чехов самый ранний и Чехов более поздний — Чехов с конца 80-х. Там — юмор, всякие «письма к ученому соседу», станционные книги, здесь — печаль и серьезность, резко акцентированные и во внешних стилевых средствах. Там — лаконизм и динамика фабулы, здесь — разработанные анализ и описание. Там — юмористическая и иная резкая утрировка характеров, ситуаций; здесь — реализм в более строгом смысле этого слова. И так далее.

В данном случае, однако, интересны не столько типологические стилевые характеристики, сколько подробности.

Вот один из ясных образцов, «моделей» поэтики раннего Чехова. Это «Смерть чиновника» (1883).

Фабула этой предельно динамичной, краткой новеллы получила уже анекдотическую известность. Здесь речь уже шла о ней. «Нарастание» действия проходит до тесноты, до отрывистости спрессованно, лапидарно, стремительно: «— Какие пустяки... Бог знает что! Вам что угодно? — обратился генерал к следующему просителю.

«Говорить не хочет! — подумал Червяков бледнея.— Сердится, значит... Нет, этого нельзя так оставить...» [1]

Этот ранний, смешливый, «чисто» юмористический, слишком лаконический Чехов, конечно, по сути, не так уж прост. «Классицизм» фамилии Червякова соседствует здесь с менее однозначными факторами (ср. ниже о концовке «Дуэли»). Наивный с виду рассказ имеет внутренние секреты, ходы и сдвиги. Весь он построен на столь любимом у раннего Чехова принципе резкой утрировки, но эта утрировка внутренне именно неоднозначна. Чехов здесь, видимо, вполне интуитивно, но при этом и виртуозно «сочетает» (по сути, не сочетает, а просто дает как органическую целостность) стиль «строгого ре-

---

[1] А. П. Чехов. Сочинения в двенадцати томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1960, стр. 29—30.

ализма» с повышенной условностью. Дело в том, что *генерал* во всем рассказике ведет себя именно в высшей степени «нормально», «реалистически» в бытовом смысле слова. То есть он ведет себя так, как повел бы себя действительный человек его склада в подобном эпизоде. Он сначала раздражен — вытирает платочком пресловутую лысину; потом удовлетворен: неудобство миновало и перед ним извинились; потом еще более удовлетворен, но уже как-то настороженно: перед ним *усиленно* извиняются, но *слишком* усиленно; он отвечает, как ответил бы средний «нормальный» человек: «Ах, полноте... я уж забыл...»[1] Затем он, как и следует, начинает входить в раж из-за глупости, *чрезмерной* трусости (вспомним «умейте сохранить и в подлости осанку благородства!») и назойливости чиновника.

На этом фоне утрированность поведения чихнувшего — «обрызгавшего» видна особенно резко. Если бы *оба* выведенные персонажа были «смещены», густо условны, впечатление от рассказа было бы иное — более плавное, что ли. Здесь же все на «квантах», на прямых стыках... Мало того, что чиновник чем далее, тем более по-идиотски ведет себя; он еще и «помирает» от всего этого. Уже и во всей второй половине рассказа его поведение явно нарушает пределы строгого бытового правдоподобия: он вот именно уж слишком труслив, уж слишком назойлив, «так в жизни не бывает». Но это бы еще ничего; в концовке же Чехов совсем уж демонстративен, рискован. Этим «помер» он откровенно выводит новеллу за рамки бытового реализма, психологизма. Внутренняя дистанция между «...чихнул, как видите» и «...помер» (то и другое в рассказе подчеркнуто через отточие!) чересчур велика, с точки зрения эмпирического правдоподобия — вовсе непроходима. Здесь — *прямая* условность, насмешка, казус. Кстати, именно поэтому рассказ этот ощущается как вполне юмористический, а не какой-либо иной: *смерть* воспринимается как трюк. Это нечто вроде воздушных, веселых смертей в приключенческих книгах. Такая атмосфера вполне типична для многих ранних произведений Чехова.

---

[1] А. П. Чехов. Сочинения в двенадцати томах, т. 2, стр. 29.

Можно повторить, что этот рассказ вообще весьма типичен, «моделен» для Чехова тех его лет. Если приглядеться, во многом таковы же, по стилевым принципам, и «Письмо к ученому соседу» (1880), и «Хамелеон» (1884), и несколько более поздний «Унтер Пришибеев», и другое. Мы как будто не замечаем, что в «Унтере» все-таки идет речь не о чем ином, а об «утоплом трупе мертвого человека» (самая эта знаменитая формула вызывает лишь смех), что в «Хамелеоне» жизнь несчастной собаки все время висит на волоске. (Ср. решение той же темы об отношении к «братьям нашим меньшим» в более поздних грустных рассказах «Тоска», «Белолобый», «Каштанка», в «Степи» и др.). Все это — благодаря артистичному сочетанию юмора, условности с бытом и быта с условностью, юмором, благодаря поэтическому скрытому «снятию» прямой бытовой ситуации; благодаря моцартианскому преодолению тяжести и дремучести «косного материала». В этой общей легкости есть своя уязвимость, но не о том сейчас речь. Речь — о самой манере.

Тут сразу надо оговориться, что, конечно, не все из ранних рассказов таковы. Многие, но не все. Как, кстати, изнутри и самих подобных рассказов (ср. выше о «строго реалистических» персонажах, линиях в них), так и помимо них в творчестве Чехова, конечно, с самого начала исподволь назревает его поздний пафос — печальный, серьезный и аналитически-психологический, при сохранении внешней («лишь» внешней) легкости, безусловной поэтичности формы. Уже в прославленном «Злоумышленнике» за живой юмористической пластикой, смехом и диалогом ощутимы та самая «тоска», большая печаль, особенно к концу. С другой стороны, в водевилях позднего Чехова (нередко написанных на основе рассказов) «неожиданно» пробуждается ранний — «чистый юморист» и трюкач («Медведь» (1888), «Трагик поневоле» (1889), «Юбилей» (1891) и др.). Все это понятно. Творчество не делится на четкие хронологические периоды: они в нем сосуществуют и борются. Эту его внутреннюю диалектику необходимо учитывать.

Сейчас же нас занимает тот факт, что названные выше стилевые черты, несомненно, получили продолжение в позднейшей русской, советской литературе. Если бы мы четче представляли весь механизм подобной

двух-трехслойной и «игровой» поэтики, возможно, некоторые недоразумения в наших и давних, и нынешних стилевых спорах отпали бы. Андрей Платонов свою стилистику основывает на предельном развертывании и, если так можно выразиться,— утрировке самого принципа утрировки, намеченного у раннего Чехова. (Конечно, нельзя сказать, что это просто «развитие Чехова»: Платонов слишком самобытен для этого. Родство тут иногда скорее типологическое, чем «через влияние». Но в данном случае это неважно.) Платонов строит повествование почти неизменно по принципам «сказа», «несобственно-прямой речи», столь популярным в 20-е годы; и главная черта этой его речи — «соединение» «чисто реалистической» народной бытовой стихии с привнесениями от новых форм быта — привнесениями, еще не усвоенными «химически», но уже *вошедшими* в состав живой народной речи — речи того незримого, но повествовательно-стилистическим способом очень рельефно проявленного *«рассказчика»*, которого так любит Платонов. Все это придает платоновской «авторской» речи неповторимую «смещенность», которая так удивляла и порой смущала его критиков; реальный автор тут за сценой, но это не принималось во внимание. Вспомним снова уже цитированное: «...он на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись *вследствие отсутствия хозяйки*... Тогда Пухов закурил — *для ликвидации* жажды... ...а уж к нему кто-то громко постучал *беспрекословной рукой*...» («Сокровенный человек». Курсив мой.— *В. Г.*). Этот прием неизменно дан у Платонова густо и, вероятно, составил бы для текстолога одну из существеннейших характеристик для опознавания авторства: настолько он специфичен. Но в этой специфике скрыты типология и традиция. Так достигаются одновременные реалистичность и артистизм, внутренняя «снятость» повествования.

В сегодняшней нашей литературе много хлопот по части «условности — быта», «быта — условности» доставил аналитикам Василий Шукшин. Присутствие раннечеховской «модели», «системы» в рассказах Шукшина несомненно. Тот же внешний и строгий лаконизм — спрессованность фразы; та же приверженность к окружающему быту как материалу, та же казусность ситуаций; то же сочетание резкой утрировки и самого «всам-

дельного» быта; иногда — несомненная близость самих изображаемых характеров. Шукшин не раз вызывал нарекания, с одной стороны, за недостаточную бытовую достоверность характеров, коллизий, с другой — за чрезмерную приверженность именно к быту и быту при вящей условности своего поэтического мышления. Понимание стилевой *традиции* Шукшина (я не говорю, что она сводится к Чехову, но это иной вопрос), возможно, поставило бы некоторые точки над і в трактовке его самого и других популярных писателей, подобных ему.

Вот рассказ «Мой зять украл машину дров!». Ситуация — самая чеховская, то есть в чем-то совершенно убедительная в бытовом отношении и при этом и казусная, анекдотическая. Властная теща третирует тихого зятя — шофера Веню. Но в тихом омуте... Доведенный до отчаяния, Веня бунтует и замуровывает тещу в уборной. Смех смехом, а теща подает в суд, обвиняет зятя не только в личной обиде, но и в государственном воровстве. Веню «разбирают», дело принимает почти серьезный оборот; рассказ кончается как минимум трагикомически, если не драматически, но, на мой взгляд, тут, в концовке, Шукшин просто несколько не выдерживает принятого стиля (да и вспомним об упомянутой неоднозначности, диалектике этого — как и всякого — стиля); а в целом поэтика этого рассказа нам, безусловно, напомнит о «типичном раннем» — одновременно и «чисто» бытовом, и «чисто» условном, и юмористическом — Чехове, с его простотой и синтаксическим лаконизмом, с его почти абсолютной, принципиальной предметностью, пластикой, с его «невозмутимой» иронией, легкой и четкой фразой: «Из горницы вышла теща, тоже круглолицая, шестидесятилетняя, крепкая здоровьем, крепкая нравом, взглядом на жизнь, — вообще, вся очень крепкая.

— Ты что это, Вениамин? — сказала она с укоризной.— Другой бы муж радовался...

— А я радуюсь! Я до того рад, что хоть впору заголиться да улочки две дать по селу — от радости.

— Если недопонимаешь, то слушай, што говорят! — повысила голос теща.— Красивая, нарядная жена украшает мужа. А уж тебе-то надо об этом подумать — не

красавец»[1]. Здесь и в диалоге, и в портрете безраздельно господствует та *синтетическая* деталь-слово, деталь-фраза, деталь-оборот («крепкая здоровьем, крепкая нравом... вообще, вся очень крепкая... А я радуюсь! Я до того рад... не красавец...»), которая в «разработанной» — менее условной и не «чисто пластической», более «внутренней», более психологически-аналитической прозе обычно отсутствует — «распадается» на подробности, элементы, уходит в крутое, «дотошное» «исчерпывание» материала...

Как большой специалист по «остранению», обыгрыванию, разыгрыванию, «снятию» тяжести бытового материала Шукшин выступает и в рассказах «Срезал», «Забуксовал», «Верую!» и других из того же сборника. Причем интересно, что эту «игру» (за которой, однако, почти всегда стоит серьезное содержание) он ведет не только в плане стилистики, но и «на уровне» персонажей как таковых. Например, поп у Шукшина. Он ему нужен именно как экзотика самого быта, как «чудачество» в самой обыденной повседневности; как «нетипичность». Роль его всегда — скорее композиционная и контрапунктная, чем собственно характерная, целевая. (Так в рассказах «Верую!», «Мастер» и др.).

К стилевой традиции Чехова в последние десятилетия пристально приглядываются талантливые писатели из наших национальных республик. Из молодых можно назвать эстонца Энна Ветемаа, латыша Альберта Бэла; отчасти — Гранта Матевосяна (Армения) и др.

Любопытен опыт Иона Друцэ.

Друцэ любит Чехова и не раз прямо ссылался на его стилевую традицию в своих теоретических выступлениях. В поэтике его рассказов народная молдавская стихия, книжная молдавская традиция интересно проецируются, например, все на те же приемы раннего Чехова: «Сгорели дома, хотя и были морарскими. Братья вчера напились, теперь грустно что-то. Жены стоят у калиток и громко, так, чтобы донеслось до завалинок, проклинают своих мужей. Но братьям неинтересно знать, что думают о них жены. Они греются на солнце, зевают и, как

---

[1] Василий Шукшин. Характеры. М., «Современник», 1973, стр. 16.

только показался Онакий, чуть наклонили головы, приветствуя его и вместе с тем показывая свое нежелание затевать хотя бы небольшой спор относительно завтрашней погоды»[1]. Драматизм, почти трагизм *прямо* понятой ситуации («сгорели дома») «снимаются» атмосферой друцэвского спокойного жизнелюбия и условно-«лукавым» юмором — «вторым потоком» рассказа-повествования.

На мой взгляд, стилистическая (речевая, языковая) доминанта «позднего Чехова» в его отношении к «раннему» связана с фактором, именуемым проблемой лаконизма в художественной прозе. При ближайшем же рассмотрении оказывается, что речь идет не о «частном языковом» свойстве, а о кардинальных принципах, почти о философии прозы.

Рядом с именем Чехова не раз вспоминали прозу Пушкина. На этом даже строили концепцию золотого века русской литературы (Пушкин — гармонически-художественное начало, Чехов — гармонически-художественное завершение; посредине — дисгармонизм, тяжесть, внешняя аформальность Толстого и Достоевского). Разумеется, разговор не о том, чтобы сейчас принять самое концепцию: она схематична. Но надо понять, «откуда она идет», ибо она, по сути — хотя отчасти и «перевернуто» — суммирует в себе *многие* мнения о стиле Чехова.

В частности, важно само напоминание «Пушкин — Чехов».

Молодой Чехов — безусловный апологет чистого, прямого, внешнего *лаконизма* — скупости, синтетизма, особой упругости в прозаическом стиле. Это касается не только стилистики, но и композиции и других факторов (вспомним «Смерть чиновника», а также и «Злоумышленника» и другое)... Это прямо связано с общей его атмосферой. Весь построенный на сюжетной «игре», на фабульности, «голой» пластике, на событиях и их стыках, на динамизме, прямом повествовании, ранний Чехов, как общий образ, весь «собран». Его фраза, как правило, краткая, его повествовательная деталь собира-

---

[1] Ион Друцэ. Бремя нашей доброты. М., «Известия», 1968, стр. 21.

тельна и «кругла»: «...мужичонка... Он бос»[1] («Злоумышленник»). Это напоминает Пушкина времен «Повестей Белкина».

Не то — у «позднего»,— и тут вновь напрашивается параллель с Пушкиным, пусть и в ином отношении. Хотя и менее резко, чем у Чехова, в пушкинской прозе, взятой в аспекте ее динамики, идут процессы, так сказать, аналогичные чеховским; мы отчасти касались их. Если еще в «Пиковой даме» Пушкин «гол» (по выражению Толстого), глаголен, фабулен, несколько аскетичен стилистически, то в «Капитанской дочке» появляется и широкое описание, и разветвленная пластика, и анализ, и многое иное: «Однажды осенью матушка варила в гостиной медовое варенье, а я, облизываясь, смотрел на кипучие пенки. Батюшка у окна читал Придворный Календарь, ежегодно им получаемый. Эта книга имела всегда сильное на него влияние: никогда не перечитывал он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем всегда удивительное волнение желчи...»[2] «Медовое варенье» и «кипучие пенки» здесь непринужденно соседствуют с прямой сентенцией «Эта книга имела всегда сильное на него влияние» и иным подобным.

Все это действенно «поясняет» нам «нового» Чехова.

Чехов, положим, «Скучной истории» (1889) конкретно-стилистически очень сильно отличен от Чехова «Смерти чиновника».

Вот типичное место из «Скучной истории»: «Моя страстность, литературность изложения и юмор делают почти незаметными недостатки моего голоса, а он у меня сух, резок и певуч, как у ханжи. Пишу же я дурно. Тот кусочек моего мозга, который заведует писательскою способностью, отказался служить. Память моя ослабела, в мыслях недостаточно последовательности, и, когда я излагаю их на бумаге, мне всякий раз кажется, что я утерял чутье к их органической связи, конструкция однообразна, фраза скудна и робка. Часто пишу я не то, что хочу; когда пишу конец, не помню начала. Часто я забываю обыкновенные слова, и всегда мне приходится тратить много энергии, чтобы избегать в письме лишних фраз и ненужных вводных предложе-

[1] А. П. Чехов. Сочинения в двенадцати томах, т. 3, стр. 180.
[2] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в шести томах, т. 4. М., ГИХЛ, 1949, стр. 262.

ний — то и другое ясно свидетельствует об упадке умственной деятельности»[1].

Стилистика, совершенно невозможная у раннего Чехова. Писатель тут рискует более, чем во всех своих ранних экстравагантных сюжетах. Сюжет, фабульный ход — это материал, так сказать, по самой своей природе литературно-художественный: если даже есть частная неудача, «можно сказать», что исходные позиции были поэтически верны. Не то — здесь. Порыв «художественной воли» на победу над «косным мрамором» («удаление всего лишнего»: завет древности, столь любимый Чеховым!), сопротивление самого мрамора тут предельны. Чехов ставит задачу — ввести в художественную систему *всю* полноту, *разнородность* жизни. Чехов не случайно столь болезненно отстаивал свое право быть художником прежде всего. Сугубо далекий от «чистого искусства», он, однако, в последние свои годы вечно был озабочен тем, чтобы полнота, разнородность материала, «распирающего» его рассказы, повести, сочетались со строгим ощущением *поэтического* целого, «телеологии». И в этом смысле приведенный отрывок очень характерен.

Чехов, как видим, ныне «не боится» вводить в прозаическое повествование и теоретические рассуждения («...лишних фраз и ненужных вводных предложений — то и другое ясно свидетельствует об упадке умственной деятельности»), и прямые, «не художественные», а «научные» психологизмы («Память моя ослабела, в мыслях недостаточно последовательности, и, когда я излагаю их на бумаге...» и т. д.), и чисто информативный материал, поданный в самой же информационно-дедуктивной манере («Моя страстность, литературность изложения и юмор делают почти незаметными недостатки моего голоса»), и три эпитета подряд (ср. прежние внешний динамизм, глагольность!), к тому же как бы противоречащие друг другу: «певуч» «несовместимо» с «сух» и «резок».

В этом дерзком и художественно опасном разнообразии, тяжести, антипоэтизме материала есть, однако, свои «доминанты». Нынешний Чехов резко переносит

[1] А. П. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1962, стр. 272.

акцент с поступка, события, факта, предметности на «человека изнутри», на психологический анализ как таковой. Так во многом в «Палате № 6», так в «Дуэли» (где, например, форма диалога фон Корена и Лаевского с дьяконом выступает скрытой, реалистически-естественной мотивировкой прямых психологизмов, суждений и рассуждений в пределах художественной системы), в «Огнях» (где опять — «человек изнутри» и опять — форма диалога как естественная мотивировка этого), в «Неприятности» и в ином. Так проявляется та особенность позднего Чехова, что полнота, разнообразие жизни интересуют его прежде всего с духовной точки зрения, с точки зрения нравственного и поэтического максимализма. Чехов весь жизнен и в то же время идеален. Ни на минуту не теряем мы ощущения мудрого *автора* над всей полнотой, всем многосоставным «диалогизмом», «полифонизмом» (*М. М.* Бахтин) жизни. Ныне человек его интересует в первую очередь изнутри, во всех подробностях скрытой жизни — и сам он, автор, «ведет себя» соответственно. Вспомним снова: «...у нас нет иного мерила для наших поступков, кроме поведения этого божественного человека в нас, с которым мы сравниваем себя, оцениваем себя...»[1] Чехов вводит в свои рассказы и повести всю окружающую и всю внутреннюю жизнь людей, человека своего времени, не находит или почти не находит в ней этого «божественного», по словам Канта, человека как такового, однако же *судит* жизнь с его мерой ответственности[2].

Согласно этому многое меняется в Чехове сравнительно с произведениями начала — середины 80-х. Стоит, например, сравнить мотив смерти у раннего и у позднего Чехова. У первого это, как правило,— *прием,* анекдот. Но вся «Скучная история» проникнута серьезным ощущением смерти как суда, как точки отсчета для ценности *жизни* — пустой, с высоты идеала.

Перед лицом такой ответственности меняется весь внешний тип поэтики. Если Чехов «Смерти чиновника» любит казус, сильный фабульный ход, именно прием как

---

[1] И. Кант. Сочинения в шести томах, т. 3. М., «Мысль», 1964, стр. 502.

[2] Кстати, и Кант далее пишет, что искать такого человека в, так сказать, материальном облике всамделишной жизни — занятие бесполезное, а надо лишь проникнуться его точкой зрения, пафосом.

прием, то Чехов «Скучной истории» — это почти демонстративное отсутствие внешнего приема («минус-прием», сказал бы когда-то Шкловский), это «экстенсивность», плавность, аналитизм композиции и стилистики. Вся «Скучная история» держится на *единстве интонации* — аналитической и серьезной, печальной и проникнутой чувством ответственности перед смертью, а сюжетно-фабульных, внешних ходов, стыков, сдвигов — почти и нет. Если раньше чиновнику после всех извинений и пр. ничего не стоило явиться домой, лечь на диван и «помереть», то теперь, в атмосфере тонкой психологии и подробностей, даже простой приход жены в комнату одинокого рефлектирующего старца воспринимается как событие, как *сюжетный* импульс: «Она входит ко мне в юбке, непричесанная, но уже умытая, пахнущая цветочным одеколоном, и с таким видом, как будто вошла нечаянно, и всякий раз говорит одно и то же...»[1] После дотошного и подробного описания бессонницы, ночных, утренних страхов, шорохов, звуков это — сдвиг... Смерть тиха и требует тишины.

Интересно с точки зрения этого сюжетно-тематического мотива сравнить ту же «Смерть чиновника» и, положим, «Спать хочется» (1888).

Со стороны стиля «Спать хочется» — произведение «переходное», двойственное. Тут еще и прямая пластика, и лаконизм (рассказ ко всему и *просто краток*, что нетипично для позднего Чехова), и предмет, и событие, и человек методом «извне»; но тут есть уже та потребность в высшей естественности и строгости, которая столь характерна для Чехова 90-х. В «Смерти чиновника» смерть — казус, в «Спать хочется» убийство — это одна из обыденных, но неуклонных *трагедий*, которыми полна жизнь. Тон автора невозмутим и внешне эпичен, как это и почти всегда у Чехова; событийная сеть естественна — нет и следа сюжетно-фабульных утрировок, — и в то же время вся композиция, соответственно теме и настроению, скрыто резка. В этом смысле рассказ Чехова приводит на ум, например, такие произведения, как небольшие же рассказы Бунина «Темные аллеи», «Легкое дыхание»: та же внешняя простота, те же строго моти-

---

[1] А. П. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 6, стр. 273—274.

вированные непринужденные, но внутренне резкие ретроспекции... Вероятно, и Чехов и Бунин хорошо помнили, как велико бывает сопротивление материала в таких ситуациях — в ситуациях, когда требуется неуловимо-точное «соединение» абсолютной естественности и скрытой жесткой диалектики; недаром они так быстро поняли друг друга, когда завели речь о писании с натуры и о собственной склонности к «выдумыванию», то есть как раз к скрытому порыву «художественной воли», к крутому «преодолению материала» (о чем рассказал Бунин в своем очерке о Чехове). Варька, в конце задушившая ребенка, перед этим резкими, отрывистыми квантами вспоминает всю свою горемычную жизнь, но эти «ретроспекции» наглухо прикрыты, обеспечены четкой мотивировкой — именно самим состоянием непрерывного полусна-полубреда вконец измотанного человека: состоянием, как раз и приведшим к преступлению, которое фактически не является преступлением. (Так *сходятся* тайные сюжетные волны.) У Бунина в «Темных аллеях» подобная же ретроспекция «загнана» в диалог: подана через *естественное* в их положении воспоминание героев об их прошлом... Весь рассказ проникнут пафосом грустного эпоса. Внешний лаконизм здесь уже обладает внутренней полнотой и объемностью; как стиль он уже готов *выйти* «сам из себя».

В связи со всем этим интересно взглянуть, например, на такую частную черту мировоззрения и стилистики Чехова, как рационализм.

Известно, что Чехов весьма ценил гармонически-разумное начало в жизни, и самые идеалы его были близки к просветительским нормам. (Об этом последнем пишет в работах о Чехове, например, Г. Н. Поспелов.) Чехов как в письмах и публицистике, так и в самих художественных произведениях оставил немало высказываний, свидетельствующих о неприятии чисто «нутряной», упрощенно «роевой» и других иррациональных идей устройства русского общества и об уважении к людям, олицетворяющим начало жизненного разума. (В этом он, как мы видим, тоже близок Пушкину.) Бытовало и еще бытует мнение, что Чехов «разоблачал» интеллигентов — людей, так или иначе связанных с рациональным пафосом жизни. Однако же при ближайшем рассмотрении (и это показано во многих работах о Че-

хове) оказывается, что Чехов не любил не интеллигентов, а «болтунов», так сказать, псевдоинтеллигентов, ничего реального не имеющих за душой, но выдающих себя за духовную элиту. Тем самым он продолжал одну из генеральных тем русской литературы — тему конфликта с ложью жизни. Когда же доходило до интеллигентов истинных, то есть людей, служащих своим разумом высоким целям, людей, умеющих трудиться («труд» — одно из любимых слов Чехова), у него в голосе являлись и теплота и возвышенные ноты. Характерна повесть «Дуэль». Там у нас на глазах Лаевский обращается из псевдоинтеллигента в интеллигента — человека труда и чести; соответственно меняется авторская интонация при описании этого персонажа. Чехов — сам интеллигент из народа — не идеализирует ни народ («Мужики»), ни интеллектуалов и лишь устами одного из героев «признал»: «Я должен вам сказать, что в настоящее время честных и трезвых работников, на которых вы можете положиться, можно найти только среди интеллигентов и мужиков, то есть среди этих двух крайностей — и только» [1].

Ранний Чехов нередко рационалистичен в не совсем положительном смысле этого слова. Рационализм его устремляется все в то же русло предельной динамики, лаконизма и, бывает, выливается в простую *рассудочность* фабульных сдвигов. Если вспомнить рассказы «Забыл!!!», «Роман с контрабасом», «Пересолил» и подобные, то легко представим эту черту его раннего стиля. «Ходы» слишком явны, густы.

Чехов конца 80—900-х остался человеком, не чуждым начала разума ни в самом художественном мировоззрении, ни в композиции, ни даже в стилистике. Сплошь и рядом он и теперь применяет рационалистическую утрировку если не сюжета, то характера; так, полицейский пристав Кирилин в «Дуэли» проведен по всех правилам «классицистских» линейности, «нажима» и однозначности. Чехов очень любит дедуктивный авторски-речевой оборот типа «Как это водится на всех пикниках...» «...с тем священнодействием, с каким это де-

---

[1] А. П. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 6, стр. 129.

лается только на пикниках»[1]: толстовская черта!... Чехов разумом верит в *закономерность*, типологию жизни — он не отключен от общего, не привязан лишь к единичному, как многие художники «разорванного сознания» в XX веке; и он сам, и его герои не боятся «умствовать»; даже перед выстрелами в той же «Дуэли» участники не забывают, как мы уже заметили, вспомнить о Лермонтове, Тургеневе и о дуэлях в романах. (Кстати, вообще русский литературный герой — дворянин XIX века — на своей традиционной дуэли — Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов! — ведет себя, как правило, по всем нормам *рационалистически* понятой чести и гордости.) В самом конце «Дуэли» (весьма рискованный пункт композиции для *таких* «ходов»!) Чехов не стесняется во внутреннем монологе Лаевского вдаться в рационалистическую символику и даже дидактику: «Лодку бросает назад, — думал он, — делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн»[2] и т. д.; но не только «дедукция», мыслительный *синтез* идут в ход у Чехова; когда надо, он, наоборот, сугубо *аналитичен*, будучи и в этом весьма рационалистическим в высоком смысле слова: «...он поднимал пистолет все выше и выше и чувствовал, что это слишком показное великодушие неделикатно и невеликодушно, но иначе не умел и не мог...»[3]

Все это говорится к тому, что столь существенное вторжение рационалистического начала в самое поэтику требует от крупного художника особенной именно *полноты* в претворении жизни — требует как бы флангово-тылового обеспечения, *поэтизации* рационализма. И Чехов справляется с этой задачей. Вводя подробное описание, психологизмы (см. выше), резко ослабляя фабульную игру и увеличивая *внутреннюю* серьезность слова, фразы, стремясь к предельной одновременно и естественности, и духовности стиля, он успешно решает свою *художественную* дилемму. Многие черты поэтики позднего Чехова разобраны у наших исследователей. Ху-

---

[1] А. П. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 6, стр. 418.

[2] Там же, стр. 487.

[3] Там же, стр. 479.

дожественность Чехова показана. Я же сейчас, говоря о рационалистическом начале в его поэтике, хотел этим лишь косвенно еще раз напомнить о том, что поэтика позднего Чехова по неизбежности, по необходимости должна быть полна и многостороння; что будь он попрежнему «гол», «весь пластичен» и «лаконичен», он не справился бы с колоссальным сопротивлением жизненного и словесного материала, который сам себе выбирал: мы видим, как *труден* был материал, трудна вся задача. А он справился. Поздний чеховский рационализм — это не рассудок, а *разум* в платоновском смысле слова: это полнота и — внутренне духовное — «спокойствие», «уравновешенность» скрыто диалектической, напряженной формы. Вероятно, сам Чехов именно это имел в виду, когда сказал свои многих удивившие слова о том, что писатель в процессе писания должен быть холоден как лед. «Рационализм» как материал труднее быта; тут нужна поистине сила и полнота таланта, чтобы «преодолеть материал».

Каким *конкретно* способом «обеспечиваются» «фланги, тылы» — например, органичность «введения» рационалистического начала в поэтическую систему? Отчасти «механизм» такого введения (как рационалистического, так и других особо трудных для искусства начал) уже показан выше, при разговоре о «Скучной истории» и др. Можно продемонстрировать и другие конкретные чеховские «приемы» такого «обеспечения» — «приемы», не являющиеся приемами в точном значении этого термина — столь они внутренне непринужденны. Так, в той же «Дуэли» вслед за «риторически»-рациональным пассажем-символом о лодке следует: «Стал накрапывать дождь»[1] (через три строки). Эта пейзажная фраза-деталь, своим прямым, логическим смыслом отнюдь *не* связанная с монологом-рассуждением о символе-лодке, о поисках правды и пр.,— поэтически закрывает повествование — не дает ему кончиться на риторической ноте — уводит из плоскости в рельеф, в глубину. (Ныне такой «пейзажный» прием — отмеченный уже Шкловским — нередко выглядит как композиционный штамп, но иное дело у Чехова.) Кроме этой внешней и очевид-

---

[1] А. П. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 6, стр. 488.

ной особенности текста, есть еще и такое обстоятельство. Когда мы читаем слова о лодке, мы помним и все, что «за плечами»; и ощущаем, что поэтическое содержание прочитанного не укладывается в эти слова-резюме. Перед нами и добрый, но ворчливый доктор, и слабая, но не худшая из женщин Надежда Федоровна, и природа, и ум, и волнения сердца, и трусость, и смелость, и жизнь, и дуэль, и любовь, и смерть (этот муж за сценой!), и отсутствие любви, и анекдот, и предельная серьезность, и линейный Кирилин, и «диалектически» обрисованные фон Корен, Лаевский, и еще всякое, чему даже нет названия; конечно, в каком-то самом общем смысле все они, все оно помещается в символику лодки, но все-таки *богатство, полнота*, многомерность и многоликость жизни, изображенной тут Чеховым строго с высоты идеала,— это богатство «давит» на «прямолинейный» пассаж — и *тем самым* вводит и *его*, этот пассаж, в свою художественную атмосферу.

Тема рационального начала и, соответственно, интеллигенции у позднего Чехова имеет отношение к обратившим на себя внимание в 70-е годы проблемным и стилевым поискам нескольких наших писателей, в частности, Ю. Трифонова. Несомненно, что они касаются традиции позднего Чехова, особенно в том ее виде, как она выразилась, например, в «Скучной истории» [1]. Автор молодежной повести «Студенты», а также «чисто эпических» романов «Утоление жажды», «Отблеск костра», Ю. Трифонов в конце 60-х — начале 70-х выступает как художественный аналитик духовного состояния некоторых слоев нашей интеллигенции, ставит вопрос о моральном потенциале, о реальном уровне личности. В связи с этим неизбежно встает и проблема «псевдо» и «истинно»... Поэтика Чехова — разумеется, в ином социальном, художественном контексте — «воспроизводится» не случайно.

Трифонов, как и Чехов, духовную проблематику решает через «быт», отчего трудность задачи, естественно, только увеличивается. И «Обмен», и «Предварительные итоги», и «Долгое прощание» — повести о быте в основном «псевдоинтеллигенции» — людей тайно пустых, по-

[1] Эта повесть по ряду причин вообще обладает особой «способностью к влиянию». Ср., напр., фильм Бергмана «Земляничная поляна» и др.

терявших духовную перспективу. Сам «быт» выступает «инобытием» бездуховности; писатель акцентирует это.

При этом Трифонов стремится к тому же, что и у позднего Чехова, изображению человека главным образом изнутри, минуя резкий факт, предмет и крутую сюжетность; здесь явно *внутреннее состояние* спроецировано на внешнюю жизнь, а не внешняя жизнь на внутреннее состояние. «Трубка брякнула. Мы принялись обсуждать возникшую проблему, спорить, и, как всегда, раздражаться, и винить друг друга. Я говорил Рите, что она неправильно разговаривала с врачихой и все испортила, восстановив ее против нас. Рита же обвиняла меня в том, что я, по своему обыкновению, боюсь *показаться плохим* в глазах людей, веду себя трусливо, в результате чего плохой оказывается она...»[1] («Предварительные итоги»).

Легко можно видеть и другие стилевые параллели...

Повести Ю. Трифонова вызвали одобрения и недовольства. Смысл упреков сводился к тому, что в повестях плохо ощутимо авторское возвышение над материалом, что жизнь изображена односторонне. Опуская первый упрек, который не учитывает самое манеру Трифонова (он старается, как и Чехов, быть незримо выше своей фактуры, но при этом соблюдать принятый эпический стиль, не «педалировать»), можно обратить внимание на второй. Ю. Трифонов во многом талантливо изобразил «духовный крах» современных ложных интеллигентов; кроме того, он, как писатель, не обязан изображать *все* — у него *своя* задача; но в самой «ткани» повествования нам порой не хватает чеховской полноты, рельефности, разносторонности в самом ощущении жизни. Чехов цветной, Трифонов — серо-бел. Чеховский «быт» ненавязчив, он сочетается, например, с естественным чувством природы (та же «воробьиная ночь» в «Скучной истории», тот же «пикник» — картины мощной природы — в «Дуэли», те же звери и пр. Я уж не говорю о «Степи». У Трифонова природа отсутствует), с «неожиданными» романтическими «выходами» («Огни», «Дуэль», пьесы и др.), с грацией какого-нибудь «небытового» лица (Мисюсь, художник) или просто детали. Наконец, со *свободой* в обращении даже

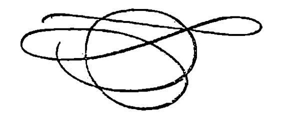
---

[1] «Новый мир», 1970, № 12, стр. 125.

с самым тяжелым материалом, в чем мы убедились выше. Трифонов не всегда выдерживает *такие* нагрузки.

Тем не менее понимание *традиции* и в связи с этим — *особой* художественной задачи Трифонова в его повестях помогло бы разобраться в этом явлении четче.

Чеховская стилевая традиция — образование рельефное, динамическое; понятая в ее *жизни*, эта традиция злободневно выглядит применительно к изобразительным поискам современной советской прозы.



1. БЛОК И «ТВОРЧЕСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ»

Ныне при словах «поэзия» и «XX век», соединяемых вместе, неизменно имя Блока. И чем ближе к концу XX века, тем это четче.

При начале XX века Блок, этот возвышенный и «туманный» поэт, пишет «Стихи о Прекрасной Даме» — произведение, «казалось бы», сугубо далекое от проблематики XX века, как мы ее знаем ныне.

Именно «казалось бы»; неимоверно трудно объяснить, в чем дело, но и атмосфера, и даже и самое название цикла неуловимо убеждают нас вновь и вновь: перед нами — поэт XX века.

Не домыслы ли это задним числом? «Легко говорить», когда уже известны и «Возмездие», и «Двенадцать», и «На поле Куликовом», и «Скифы»?...

Блок идет вместе с веком.

XX век задал задачу: в особом, мощном усилии вновь попытаться постигнуть последнюю истину, постигнуть и глубину и высоту мира. Как известно, такие порывы не проходят «пусто»; за них надо платить. Буря, и динамизм, и неизменная скрытая или явная патетика мира в XX веке возвышенно мучат Блока... И самое название — «Стихи о Прекрасной Даме» — это поэтический вызов добропорядочному и позитивистскому «XIX веку», с его буржуазной уверенностью в силе бытового рассудка и власти корыстных основ мира.

«XX век», конечно, понятие условное. Он начинался не в XX, а ранее и позднее, а кончится... кончится — мы не знаем, в какие сроки. Но бывает, что условности, цифры совпадают с сутью вселенной, сутью событий. Блок мыслил категорией XX века, он ощущал эту категорию как духовную. Он вел себя соответственно.

Блок не любил слова «мораль», «нравственность», редко употреблял их в положительном смысле; в них ему, видимо, мерещился ханжа XIX века — враг и злодей художника.

Блок предпочитал более высокие слова «дух», «душа»...

Но именно потому, что он их употреблял редко, присмотримся к этому соотношению — «Блок и мораль».

Ныне популярны мысли Пришвина о «творческом поведении»; к Блоку они имеют первейшее отношение.

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай...

И далее — великий стих:

Познай, где свет, — поймешь, где тьма.

Конечно, печально, что слова поэта или мыслителя, выстраданные трагедийно и кровью сердца, впоследствии становятся расхожей монетой и даже модой; но что делать: величайший соблазн в мире — отвергнуть истину лишь ради того, что она банальна; но ведь истина не знает о своей «банальности» — о своей «расхожести» для досужих умов; зеленый лист не знает, что он для нас жив и зелен, и что это уж решено... он *живет* себе.

Блок, говоря в «Возмездии» об «аде и рае», о том, что мир прекрасен, если стереть случайные его черты, о познании света и далее, особенно очевидно мыслит категориями «XX век» и «поэт» как именно духовными и — нравственными, в глубоком смысле этого последнего слова; да он, как известно, и сам прямо говорит об этом; он, собственно, один из первых, если не первый, кто вообще ввел в оборот категорию «XX век» как категорию именно духовную:

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы...
Двадцатый век...
Что ж, человек? — За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали...

Ясно, что не о начале и не о конце самого лишь XX века как хронологии идет тут речь, хотя «образ» этот соблазнителен и не раз уж использован в данном пла-

не; и заметьте, что все это написано еще и *до* первой мировой войны... хотя и в предчувствии ее...

Отсюда вырастает «эпохальная» этика Блока — его мечта о творческом поведении; удивительная вещь: при имени Блока слово «Поэт» — первое, что приходит в голову; казалось бы: ну, поэт, и всё; поэт — это стихи; но при слове «Поэт» тут нам видится иное...

«Снятся» не только стихи — напев и строки; а и Фигура Поэта — фигура поэта, целиком соответствующая тому вообще облику, что возникает в нашем воображении при «имени» Поэт; то ли тут еще — и портреты Блока, весьма известные и «застрявшие» в нашем мозгу? Но портреты были — на деле — разные, а в нашем-то сознании «застряли» лишь те, которые соответствуют Облику Поэта; значит, дело не в самих портретах, а все же — в исходных принципах...

Есть известная формула Блока — «чувство пути»; Блок вообще никогда не стеснялся, так сказать, теоретически объяснять свою платформу, но его, как водится, мало слушали; а напрасно, ибо, если хотя бы немного приглядеться, у Блока теории никогда не расходились с делом — со стихами, а стихи — с теорией; мало того, если продолжить слово «дело» еще резче в Жизнь (любимый «термин» Блока: именно с большой буквы!), то простым глазом видно и еще более дальнее — ясное: видно, что и весь, в целом Дух Блока — его стихи и проза, письма и рефераты — никогда не расходился с его Жизнью — с его «делом» в житейском смысле этого слова — с его «творческим поведением». Блок был вполне «жесто́к» в этом; он, например, спокойно мог признать за человеком, за людьми даже и талант (слово, которым ныне козыряют порою как универсальной панацеей), но при этом отказать им в художественном бытии. *Чувства пути* нет, говорил он. Чувства судьбы; единства высокого подвига. Блок жил возвышенно и вне пены бытия. Это известно по многим фактам. Не буду их все приводить. Взять одно: его историю с Андреем Белым. Белый — одна из крупнейших фигур культуры начала века: теперь-то ясно это; но не о том речь. С Блоком Белый держался не лучшим образом, если помнить чисто человеческую сторону. Любя Менделееву, «ругал» Блока как поэта; и когда? Именно когда Блоку требовалась поддержка близкого ума и души: в годы

перехода от ранних книг к высоким пророческим циклам 10-х годов... Совершая более чем двусмысленные поступки, писал обвинительные письма самому Блоку... Блок не отвечал на это, и *ответом* — тому, тем и всем — были лишь строки, известные ныне миру:

И вечный бой! Покой нам только снится
    Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
    И мнет ковыль...

И нет конца! Мелькают версты, кручи...
    Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
    Закат в крови!..

Не слишком ли прямой переход от бытовых отношений с Белым к эпохальным образам? Но Блок именно таков...

Тут многие, однако, скажут, что сам Блок был не только не чужд известных пороков жизненных, но и настаивал на них, и именно — в своем поведении и в своих установках: «Днем у букиниста. Вечером, как всегда, после «только книг» — «только плоть»,— и еще разное; что порою он изменял Облику Поэта; что временами он приводил в недоумение своих ближайших друзей, и не только ближайших друзей, как раз и по части своего поведения.

Проще всего было бы ответить на это, отослав к известным словам Пушкина о Байроне (в письме к Вяземскому): мол, толпа любит видеть, что у гения те же пороки, что у нее; но врете, подлые, те же, да и не те и т. д.[1]. Но вряд ли это уместно. Во-первых, прошли те времена, когда слово «гений», как заклинание, было извинением всех, так сказать, нравственных изъянов: сейчас, вот именно, не XIX век, и человечество то скрыто, а то и явно давно уже заново ставит перед собой роковой и печальный вопрос: а нужны ли нам вообще гении? Нужны ли гении, если от них одни несчастья, путаница,

---

[1] Точные слова — для памяти: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе». А. С. Пушкин. (Собрание сочинений в десяти томах, т. 9. М., «Художественная литература», 1979, стр. 203.)

неразбериха и т. д.? Вот хлебопашец: он пашет землю, кормит людей — и всё, с ним всё ясно; а гении... Если и неназванный, этот вопрос «витает в воздухе», гнездится в подсознании; что ж из того, если не назван; от этого еще сильнее его «отравляющее» действие... Мы знаем, что гении нам нужны; и все же... Само слово «гений» — уж не универсум.

Во-вторых, мы понимаем, что ответ с той ссылкой был бы «неуловимой», но отговоркой...

За что любили Блока его дамы? Не кажется, что только лишь за стихи или за облик золотокудрого архангела; разумеется, все это было первое, но было и «нечто», что обозначить трудно, но что — есть — есть; беспрестанное ощущение трагедийности, возвышенного начала в мире пронизывает все вообще блоковские житейские, эмпирические отношения; оно пронизывает и любовные его отношения; при самой даже и «мимолетной» страсти он вкладывается в нее весь, всей натурой: он любит как бы в *последний* раз, он готов к гибели; он остается возвышенным в ситуациях, о которых мы ныне узнаем лишь случайно, о которых никто не знал,— черта, на которую следовало бы пристальнейше обратить внимание некоторым из наших поэтов позднейших формаций; поразительно это свидетельство Горького, записанное из уст случайной проститутки, которую Блок баюкал и держал на коленях, а после ушел, не тронув; этот рассказ Всеволода Иванова — тогда никому не известного курсиста, которому голодный Блок отдал свою краюху хлеба, когда тот начал отщипывать от нее; все это — явления одного порядка; да, Блок «в быту» жил, как он сам выражается, «кое-как» — и кто-то смеется по этому поводу; но Блок-то жил кое-как лишь в том смысле, что пренебрежительно и презрительно *не «обрастал»* бытом («Открытая даль. Цветной рукав. Гибель «быта»...) — не стремился к этой иллюзии прочности в вихре мировой трагедии и возвышенного страдания; попытки наладить шахматовский летний уют, на которые ссылаются ныне, при ближайшем рассмотрении тоже далеки от «бытовой деловитости»; недаром же *все же* Блок, независимо от новых версий этой ситуации, в общем (несомненно) столь равнодушно достойно встретил прискорбную весть об уничтожении Шахматова... Да, Блок в любви был таков, будто он любит в последний раз; он

был *весь во всем*; недаром в «формуле» «только» плоть он четко ставит кавычки при слове «только»; саму чувственность он понимал трагедийно и именно возвышенно — он не отделял ее от высоких судеб и от черных бездн мира; женщина, которая всегда тоскует от случайности и «специализированности» физического мужского начала и которую чаще всего привлекает мужчина, который играет на «краю гибели»,— такая женщина могла не любить Блока, но не могла не чувствовать самого «края гибели». Это захватывало ее. «Кто я — она не знает. Когда я говорил ей о страсти и смерти, она сначала громко хохотала, а потом глубоко задумалась... И совершенно неожиданно приходит ветер страсти. «Буря». Не остается ничего — весь страсть, и «она» — вся страсть. Еще реже — страсть — освободительная, ликование тела. Есть страсть — тоже буря, но в каком-то кольце тоски. Но есть страсть — освободительная буря, когда видишь весь мир с высокой горы...» Вглядитесь в цикл «Кармен» — самый чувственный из всех лирических циклов Блока — великого лирика XX века; и вы, при внимательном взоре, не увидите там никакой прямой и «вещной» телесности — вы увидите символику духа, порыва, стихии и трагедии бурной вселенной:

Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе — лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!

И в зареве его — твоя безумна младость..,
Все — музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучит печаль и радость...
Но я люблю тебя: я сам такой, *Кармен*.

Я уж не говорю о «Незнакомке», которая вся — на этом... В этом ее и престиж и тайна...

Таков же мотив вина у Блока...

Позднее много было искусников подражать Блоку, Есенину и другим именно в некоторых чертах их внешнего поведения; что ж?

Вынося за скобки тот простой аргумент, что подражатели при этом не были блоками и есениными, есть еще одно, и еще более простое, возражение им: Блок, Есенин оплачивали свое «внешнее поведение», во всех

его чертах, всей своей жизнью, своей судьбой; они-то, как никто другой, знали, что за всё в этом мире *надо платить:* если ты действительно человек судьбы. И они платили.

Охотник, убив льва, оставляет своим борзым загнанного им, львом, буйвола; и они грызут кости — наследие — и рычат: «Мы тоже как лев».

Но это в сторону; продолжим о самом-то Блоке.

Вот и говори, что Блок — не XX век...

Как не сказать этого, когда в «интимнейшем» его — *это*?

Трагедия и Вселенная; и возвышенное начало.

Революцию Блок воспринял как начало очищающее, стихийное; как начало жертвенное.

Кстати, последний момент нередко «не учитывается»; его стыдятся, что ли.

Почему?

Блок ошибался, думая о всеобщей гибели; но тем сильнее для него был подвиг тех, кто шел на...

Они *не* знали, на что́ идут — на победу или на гибель; знали — на общую победу, не знали — не на личную ли гибель.

Кроме того, Блок-то смотрел не на ближайшие два-три года, а на весь XX век; а судившие его, Блока, не ведали об этом...

Блок, по старой традиции русской литературы, был с теми, кто шел на высокий подвиг и на гибель; «так надо» — было для него девизом; и поэтому он оставался достоин, спокоен даже тогда, когда язвительные и умные старые знакомые — «женщины, безумные гордячки», и другие — позволяли себе «напоминать» ему, что то или иное его поведение не соответствует — якобы! — тому Облику Поэта, который сложился в них — в душах умных женщин — и не только женщин; и поэтому, когда на одном из последних выступлений его некто из толпы крикнул, что он мертвец, Блок спокойно подтвердил это,— он смотрел в лицо смерти, не отводя глаз; *чувство пути* вело его; Образ России, Образ Куликова поля стоял перед ним; извечный романтизм и возвышенное начало мира, извечное ощущение гула Земли и Вселенной и трагедийности мира не обманули Поэта.

Образ Иисуса Христа в белом венчике из роз — образ, навеки мучающий, изводящий поэтоведов,— имеет,

кроме всего, этот простой смысл — смысл жертвенности, смысл высокой гибели тех, кто идет на подвиг; пусть сама символика «для нас неприемлема» — что́ из того; Блок и сам был не большой поклонник символа Иисуса Христа как такового — как он сложился в христианском официозе; но он *знал, какие* ассоциации стоят, тянутся за этим образом...

Сегодня шла Ты одиноко,
Я не видал Твоих чудес... —

начинает Блок свой XX век в «Стихах о Прекрасной Даме»; одиночество, тайна... слово «чудес»... ожидание гула и песен Жизни; какой?

Какой жизни?

Еще не знает; в этом смысл «Стихов о Прекрасной Даме» — «туманных» и символических.

Знает, что будет *чудо* — прости, рассудочный, добропорядочный «XIX век»; но не знает, «какое конкретно...».

Гул революции; гул Куликова поля...

Гул великий...

Для вас — века, для нас — единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы!..

Вот — срок настал. Крылами бьет беда,
И каждый день обиды множит,
И день придет — не будет и следа
От ваших Пестумов, быть может!

А если нет, — нам нечего терять...

Идите все, идите на Урал!
Мы очищаем место бою
Стальных машин, где дышит интеграл,
С монгольской дикою ордою!

Но сами мы — отныне вам не щит...

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

Блок любит Европу как русский и европеец и любит Россию как русский — не раз показывает это своей

жизнью, поведением и творчеством; но «вдруг» — «скифы».

Мы — «скифы».

«Мы любим всё...» Как водится, *в ответственный* момент русский поэт берет на себя *ответственность за весь* мир.

«Скифы» порой «непонятны» применительно *к тому* году (1918); они понятны применительно к XX веку.

Мог ли Блок, нося в уме эти строки, слушать своих прежних друзей и «гордячек», учивших его жить и любить?

«Гордячки» «вовремя» ушли за черту.

Блок остался с израненной Родиной.

И всюду — Облик Поэта; всюду — великое единство смысла и поведения.

Каковы же выводы?

Мы сейчас много думаем о нравственности как о принципе; есть люди, и даже они уж типичны, которые непрерывно морально самоусовершенствуются в тишине кабинетов — и оставляют эти усовершенствования дома — в семейном кругу — лишь выйдя на улицу: житейское поведение — это, мол, совсем не то, что духовные ценности; но, чувствуя некую неловкость все же, эти люди компенсируют дело тем, что они-то более всех и *говорят* о нравственности...

Все это мы знаем по XIX веку...

В обиход вошли мысли, что жизнь, вообще-то, «амбивалентна», что «верх» морально равен «низу», ложь — истине, зло — добру; *тьма* морально равна *свету*.

Над всем спокойно и возвышенно реет Облик — Образ Поэта, который на заре всех трагедий, и патетики, и великих свершений, и явления черных бездн XX века — на заре всего этого объявил достойно и веско:

Познай, где свет, — поймешь, где тьма.

Именно в этом порядке.

И доказал это своим творчеством: творчеством *возвышенного* поэта.

И доказал это своей Жизнью.

Не жизнью, а — Жизнью.

Важнейшее место в теории искусства у Блока занимает проблема романтизма. Это ключ к пониманию им назначения творчества. Представляется, что на данном этапе блоковедения полезно вновь обратиться к этой проблеме.

Материал дальнейших суждений — в основном поздний Блок (его статьи). Конечно, еще в «Душе писателя» и других выступлениях более ранней поры мы встречаем заветнейшие из мыслей Блока об искусстве, однако стройность эти идеи, несомненно, получают именно в статьях последних лет. В данном случае нет нужды прослеживать сам процесс формирования тех или иных мыслей — есть четкие результаты этого процесса.

Блок не любил каких бы то ни было систем, структур, и взгляды его на искусство, на романтизм изложены не дедуктивно, а в свободной, «художественной» форме; но ясность концепции от этого не меньше.

Романтизм для Блока — это «душа», «дух» (в поздних статьях, в связи с укрепившейся нелюбовью к «психологизму», Блок явно предпочитает «дух» «душе»), внутренняя «стихия» творчества. Блок резко противополагает романтизм искусству описательному, искусству, собирающему плоды лишь с поверхности явлений:

«1) Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное новаторство есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали, захлестнулась восторгом от близости к Душе Мира.

2) Из этого непосредственно следует, что подлинный романтизм не был отрешением от жизни; он был, наоборот, преисполнен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства, столь же ясного, как остальные пять чувств, но не нашедшего для себя выражения в словах; это чувство было непосредственно унаследовано от бурных гениев, ко-

торые приняли в душу, как бы раздутую мехами, всю жизнь без разбора, без оценки. Это основная идея первой части гетевского «Фауста»; Фауст, в созерцании Духа Земли, «точно пьянеет от молодого вина, чувствует в себе отвагу кинуться наудачу в мир, нести всю земную скорбь и все земное счастье, биться с бурями и не робеть при треске кораблекрушения».

Если у бурных гениев, хотя бы в этом отрывке из «Фауста», мы наблюдаем полное отрицание разума и предпочтение ему чувства, то их преемники — романтики — не отвергли и разума; они лишь отличили разум от рассудка и признали, что и в разуме заложена метафизическая потребность, сила стремления; таким образом, и признак «преобладания чувства и воображения над разумом» у романтиков оказывается неверным. Чувство преобладает над рассудком, но не над разумом.

3) Из двух главных новооткрытых признаков романтизма, который оказывается теперь на самом деле не чем иным, как новым способом жить с удесятеренной силой, следует, что все остальные признаки романтизма как литературного течения вполне производны, то есть второстепенны; только число их можно бесконечно умножить; стремление к средним векам, к иностранным литературам присуще романтизму так же, как стремление ко всем другим эпохам, ко всем областям деятельности человека, где только ярко проявилось стремление установить новую связь с миром. Романтизм определился как мировое стремление и, естественно, расплеснулся на весь мир» [1].

При всей художественности и субъективности терминологии эти суждения имеют за собой мощную теоретическую традицию. Не говоря уже о Шеллинге, следует вспомнить Гегеля: «Мы можем поэтому вкратце формулировать третью ступень искусства следующим образом: на этой ступени предмет искусства составляет *свободная конкретная духовность*, которая в качестве таковой *духовности* должна предстать в явлении *внутреннему духовному оку*. Искусство соответственно характеру этого предмета не может, с одной стороны, работать для чув-

---

[1] А. А. Блок. Сочинения в восьми томах, т. 6. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 363—364. Далее — по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

ственного созерцания. Оно может работать только для просто сливающейся с ее предметом, как с самой собою, внутренней душевной жизни, для субъективной задушевности, для *сердца*, чувства, которое в качестве духовного чувства стремится к свободе в самом себе и ищет и достигает своего примирения лишь во внутренних глубинах духа. Этот *внутренний* мир составляет предмет романтизма, и последний поэтому необходимо должен изображать его внутреннюю жизнь как таковую и в видимости такой задушевности. Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешнего мира и на самом этом мире, и вследствие этого чувственное явление обесценивается»[1].

Можно привести и другие примеры из классических авторов.

В советском литературоведении об этом принципе романтизма напомнил Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики» (М., 1965). Здесь о Блоке нет специального разговора, однако, анализируя поэзию Жуковского и других, Гуковский показывает то самое, о чем размышлял Блок: романтическая стилистика строится не на объектах как таковых, а на «душе», на субъекте, выступающем на первый план, взятом как исходное (стр. 92—93 и далее). При этом Гуковский вводит термин «психологический романтизм» (стр. 92, 101 и др.). Этимология тут понятна («душа»), однако сам термин представляется неудачным. В нем ощущается неразличение понятий «психология» и «дух», «духовность», весьма неравнозначных в идеалистической эстетике, особенно новейшей.

Блок же употребляет слово «душа» как раз не в смысле «психология» (то есть та сфера психики, которая наиболее тесно связана со всем чисто биологическим и чисто индивидуальным в человеке), а в смысле «дух», «духовное», «духовность», то есть нечто высшее и общезначимое в нашей внутренней жизни. Стоит снова заглянуть в статьи «О романтизме», «Душа писателя», чтобы убедиться в том явно и недвусмысленно. В этом отношении Блок как идеалист точен и последователен и, быть может, сам того не зная, опять-таки четко стоит

---

[1] Гегель. Сочинения, т. 12. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 85.

в определенной философской традиции. Он колеблется в употреблении самих слов «дух» или «душа», однако «душа» для него не «психология» (корень «психе» тут сбивает с толку), а именно «дух» (см. цитаты). Нельзя не учитывать и того, что в «Интеллигенции и революции» — материале позднем — Блок ставит резкие акценты уже и в употреблении слов «дух, духовность» и «душа, душевность»: «Ужасна и опасна эта эластичная, сухая, невкусная «адогматическая догматика», приправленная снисходительной душевностью. За душевностью — кровь. Душа кровь притягивает. Бороться с ужасами может лишь дух. К чему загораживать душевностью путь к «духовности»? (6, 19—20). Таким образом, «психе» и «дух» отделены окончательно. Правда, в позднем же выступлении «О романтизме» Блок употребляет слово «Душа Мира» (см. выше); есть и иные подобные факты.

И все же в целом терминология позднего Блока на этот счет довольно строга. Сравним, например, вышеприведенный пассаж с суждениями из статьи «Душа писателя» — материала гораздо более раннего (1909). Принципиальная разница в терминологии видна простым глазом: «Это даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно — коллективной души. Если у нас и есть надежда услышать когда-нибудь это чудодейственное дуновение всеобщей души,— то это слабая, еле мерцающая надежда... Всеобщая душа так же действенна и так же заявит о себе, когда понадобится, как всегда. Никакая общественная усталость не уничтожает этого верховного и векового закона» (5, 367—368). Поздний Блок так никогда не пишет. Он внутренне учитывает новейшую философскую традицию и в этом смысле, как мыслитель, четок — терминологически обновляет Гегеля. Г. А. Гуковский в данном случае терминологически менее точен, чем «художественный критик» Блок.

Итак, романтизм для Блока — это не «исключительный герой», не экзальтированно-метафорическая стилистика и иное более или менее внешнее, что привыкли представлять при слове «романтизм»; романтизм для Блока — это дух, душа мира. Отсюда весьма логически следует мысль, что романтизм не только конкретное и преходящее литературное «направление», а сама суть,

сам секрет искусства вообще. Ибо чем же прежде всего занимается искусство по природе своей, если не внутренними стихиями, не душой, не сутью людей, вселенной?

Действительно, эта мысль — одна из любимейших у Блока (см. п. 1). Внятность и настойчивость ее у Блока связана не только с размышлениями собственно о природе искусства, но и с атмосферой в искусствоведении его времени. У Блока явственно ощутима то более, то менее скрытая полемика с теориями «двух стилей», ставшими весьма популярными как раз в начале века. Блок обращается к этой идее в том ее виде, как она представлена у В. М. Жирмунского 10-х годов. Сам В. М. Жирмунский воспринимает ее от Шлегелей через позитивизм и западный формализм XIX — начала XX веков и дополняет собственными уточнениями и соображениями. У В. М. Жирмунского мысли Шлегелей, Вальцеля и других порой выглядят более выпукло, свежо, диалектически, чем в оригиналах, однако чувствуется, что для Блока и «жирмунский» вариант слишком механистичен, метафизичен. Блок, вечно озабоченный *«жизнью»* (слово, понимаемое им в сугубо внутреннем и стихийном смысле!) в искусстве, все глубже уверяющийся в том, что разговоры о «чисто литературных задачах... это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно» (6, 176), относится к идеям Жирмунского внешне сочувственно (тем более что Жирмунский самого его, Блока, берет как крупный пример романтизма, а какой поэт равнодушен к такому обстоятельству!), принимает термины «романтический» и «классический» (стили, чередующиеся в истории искусства), однако на деле полемизирует с Жирмунским или переосмысляет его. Он считает, что искусство по сути *одно, едино*, что никаких метафизически замкнутых стилей, формальных систем нет, а есть лишь прямое торжество, выход стихии («романтизм») или «передышка», архитектурно строгое, стройное временное «успокоение» стихии («классицизм»); «...он (романтизм. — *В. Г.*) есть вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо единственное спасение для культуры — быть в том же бурном движении, в каком пребывает стихия». «Еще ближе станет нам романтизм, если мы определим то течение, которое считается противопо-

ложным ему, то есть *классицизм*. Классицизм, в сущности, не противоположен романтизму; он есть только необходимое состояние покоя, временного отказа от обладания стихией... Не всякий покой, а лишь избранный покой можно назвать классицизмом... Таким образом, классицизм есть лишь величавый миг покоя, нашедшего себя. Как только состояние покоя становится длительным, классицизм вырождается, он становится псевдоклассицизмом и гибнет под натиском стихий, действующих заодно с романтизмом» (6, 368—369).

Итак, искусство — *одно*, и важны в нем не формальные системы приемов, а степень внутренней полноты, стихийности. «Два стиля» для Блока — лишь производное от этой степени полноты, выявленности внутренних стихий мира, противопоставленность их для Блока — чисто количественная, а не качественная.

В чем тут был прав и не прав Блок? Конечно, снимая вопрос о принципиальной разнице «романтизма» и «классицизма», он в чем-то «хватал через край», — сказывалась пристрастность поэта в пику «объективности» теории. Преобладание объективного или субъективного принципа в искусстве — реальный и сплошь и рядом именно качественный момент, с которым нельзя не считаться. Однако слабости позитивистской, формалистской методологии — даже в том смягченном варианте, в котором она представлена у В. М. Жирмунского, — Блок осознал именно *«стихийно»* — опыт поэта уже в совершенно оправдательном смысле. Блок безжалостно бьет по слабым местам: по механицизму и схематизму, по пренебрежению к внутренней стороне искусства — по всему тому, что стоит *за* системой внешнестилевых приемов. Наиболее дальновидные из теоретиков формализма, в том числе В. М. Жирмунский, вскоре сами начинают сознавать недостаточность своей платформы. У Б. М. Эйхенбаума уже в начале 20-х годов активен термин «метод», как известно, укрепившийся, переосмысленный в последующем советском литературоведении и призванный как раз для того, чтобы противопоставить «чисто» формальному, «структурному» (сказали бы теперь) пониманию типологии в развитии искусства понимание более содержательное, более внутреннее, духовное, идейное, психологическое. Однако статья Блока «О романтизме», о которой сейчас идет

речь[1], явилась на свет раньше соответствующих работ Эйхенбаума или Жирмунского. В ситуации, когда даже такие крупные практики литературы, как А. Белый и Маяковский, в основном придерживались формальной (в разных школах, вариациях, но в принципе формальной) методологии в своих теоретических выступлениях об искусстве (см. рефераты, статьи и доклады Маяковского 10-х годов, работы А. Белого по стиховедению) — столь существенна и влиятельна была платформа теоретического формализма в широком смысле слова,— одинокая позиция Блока требовала должного литературного мужества и заслуживает ныне особого внимания.

Итак, искусство, по Блоку, — одно, едино. У Г. Вёльфлина, у В. М. Жирмунского классика и барокко, классический и романтический стили выступают как равноправные и, несмотря на все оговорки, метафизически *изолированные начала.* Блок, правда, ценой некоторых перегибов в обратную сторону, целиком устраняет эту изоляцию, органически идет от стихийного единства и духовной, содержательной, цельной силы искусства.

Был ли Блок и ретроспективно одинок и сугубо индивидуален в этом своем утверждении? Нет, он и в этом случае стоит в сфере большой культурной традиции. Для примера, «неожиданное» сопоставление Блока и Белинского.

Известно, что Блок неоднократно высказывался о Белинском с приличествующей «поэту-символисту» недоброй усмешкой: «младенческий лепет» («О назначении поэта» — 6, 166—167) и т. п. Впрочем, это не мешало ему трезво и умно оценивать роль Белинского в истории русской культуры («Солнце над Россией» — 5, 303; «О списке русских авторов» — 6, 139). Поэтому вдвойне интересны совпадения мнений у столь разных деятелей нашей духовной жизни. В данном случае это широкий, свободный взгляд на романтизм, трактовка его как внутренней стихии творчества, а не только некоего конкретного направления, школы: «...романтизм не есть достояние и принадлежность одной какой-нибудь страны или эпохи: он — вечная сторона натуры и духа чело-

[1] Формально это не статья, а речь перед актерами Большого драматического театра 9 октября 1919 г. Впервые опубликована в собрании сочинений А. Блока, т. 9 (Берлин, 1923). См. т. 6, стр. 533 цитируемого издания.

вечеcкого; он не умер после средних веков, а только преобразился»[1], — пишет Белинский в статьях о Пушкине, то есть уже в самый зрелый период своей деятельности. Удивительно то, что Белинский, уже вполне увлеченный мыслями о близости литературы к повседневной «действительности», обо всем том, что стало «натуральной школой», а впоследствии — реализмом, Белинский, насмехающийся над Ленским и Александром Адуевым, тем не менее спокойно и мужественно отдает должное романтизму как «вечной стороне натуры и духа человеческого». Блок не любит Белинского, по сути, не «за него самого», а за его эпигонов; так часто бывает. Ненавидя всякий плоский позитивизм, механический социологизм в подходе к искусству, он порой несправедливо возводил это к самому Белинскому. Если бы чаще обращались к оригиналам, возможно, вся литературная борьба шла бы иначе.

Интересно, что Белинский, в своих суждениях о романтизме в общем исходивший из Гегеля, в данном случае берет романтизм более типологически, чем Гегель. У Гегеля «романтические искусства» — это логические этапы, стадия в самодвижении творчества — «перевернутый» историзм. У Белинского акцентирована «вечная сторона». Белинский и Блок в этом конкретном аспекте ближе друг к другу, чем оба порознь — к Гегелю.

Здесь уместно вспомнить, что, например, Н. С. Тихонравов и другие деятели культурно-исторической школы, борясь с глубокими или неглубокими последователями и интерпретаторами Белинского, прямо называли его собственную критику субъективной и эстетической (научной критикой они, конечно, считали свою). Разумеется, они были неправы; но, стало быть, критические произведения Белинского давали известные основания для такого мнения, коли оно возникло у столь серьезных людей. Белинский, как и Блок, в жанровом отношении был *художественным*, то есть «непосредственным», объемным критиком, его взгляды и метод в том виде, как они реально присутствуют в статьях, дают возможность для весьма разных вытяжек и толкований. То, что впоследствии Белинский (более всего на основании его

---

[1] В. Г. Белинский. Сочинения в трех томах, т. 2. М., ГИХЛ, 1959, стр. 200.

устных высказываний и мемуаров о нем) воспринимался как основатель лишь «чисто социологической», вернее публицистической, русской критики, было в известном смысле посмертной драмой Белинского — поэта в критике, человека гораздо более тонкого, интуитивного и сложного, чем это казалось его публицистическим эпигонам конца прошлого века.

Мы видим, что «совпадения» у Блока и Белинского не случайны — тому есть как свои исторические, культурные, так и свои индивидуально-психологические причины. Словом, Блок и в данном случае — независимо от конкретно-позитивной ценности его идеи — находится в контексте развития русской и мировой художественной мысли.

В этой любимой своей сфере Блок не остается в пределах общих мест, он всячески конкретизирует мысль. Например, он говорит о любви романтиков к древней истории, к дальним народам и землям. Это все тот же поиск открытых, мощных проявлений стихии, крупных, этапных моментов жизни, которые позволяют в полной мере, на предельных регистрах выявиться внутренним силам бытия, жизни, занимающим художника. Эта предельность, свобода материала и есть тут исходное, главное: не эмпирия ведет художника, а внутренние стихии (см. выше). Все прочие конкретизации — в том же плане.

«Душа», «дух» кого? Не отдельного ли человека в конечном счете? Нет. Блок здесь резко противостоит как западным романтикам XIX века с их четким индивидуализмом, так и «философии жизни», индивидуалистическому декадентству конца XIX — начала XX века. Не говоря уж о его любимом Вл. Соловьеве, Блок тут опять ближе к Гегелю, чем к Байрону, Мюссе или Лермонтову в его «индивидуалистических» проявлениях. (Сам Гегель обобщал опыт не этих романтиков — он брал романтическое искусство шире и более раннее.)

По Блоку, «отдельность» не есть конечная цель поэзии, вообще творчества: главное — душа народа и вообще дух, душа мира, которую поэт призван выразить. Отсюда, при всей художественности и субъективности формул и терминов,— объективно-духовная по своей сути гносеология Блока в статье «О назначении поэта»: «На бездонных глубинах духа, где человек перестает

быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир.

Эта глубина заслонена явлениями внешнего мира. Пушкин говорит, что она заслонена от поэта, может быть, более, чем от других людей: «средь детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он».

Первое дело, которого требует от поэта его служение,— бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину» (6, 163). Если сравнить некоторые суждения из этой статьи (например, 6, 161) и, положим, известный Пролог к «Возмездию», то мы убедимся, что эти идеи у Блока глубоко не случайны: интервал — несколько лет; в одном случае — статейная проза, в другом — стихи, а совпадения почти дословны, терминологичны («порода» и пр.).

Отсюда и величайшее внимание Блока к внутренней «музыке» мира и народа, его знаменитая любовь к самому слову «музыка», вечно противопоставляемому хаотическим, темным состояниям в мире: «...дух есть музыка. Демон некогда велел Сократу слушаться духа музыки.

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» («Интеллигенция и революция» — 6, 19—20).

Отсюда же величайшее уважение к личности, достоинству художника-творца, призванного к высокой цели — выразить дух, музыку мира, народа и поэтому независимого от суеты. Вспомним «О назначении поэта». Кстати, в этой статье, по всем традициям русской литературы, Блок специально напоминает, что «чернь» — это не «народ», а «*светская* чернь» — *псевдоинтеллигенция*, чуждая сути мира.

Иногда в своей теории «музыки» и народа Блок гипертрофировал роль чисто национального начала, что вполне понятно в атмосфере его эпохи, когда Россия была в центре мировой динамики.

По этому поводу у комментаторов было немало всяческих недомолвок и недоразумений, однако была забы-

та сама критическая практика Блока как таковая. Обращали внимание на одни статьи и упускали из виду другие; кроме того, обращали внимание на *тезисы* Блока и упускали из виду *атмосферу*, пафос его статей. Атмосфера же эта вполне недвусмысленна. Концепция романтизма у Блока — одна из заветнейших его идей — по сути лишена ограниченности по национальной части. Наоборот, Блок всячески акцентирует всемирность романтизма. Шекспир, Шиллер («Крушение гуманизма»), Вагнер и другие *органически* важны в «музыке» романтизма у Блока: «Во имя чего все это создано? Во имя того, чтобы открыть наши глаза на пропасти, которые есть в жизни, обойти которые не всегда зависит от нашей воли. Но, раз в этой жизни есть столь страшные провалы, раз возможны случаи, когда порок не побеждает и не торжествует, но и добродетель также не торжествует, ибо она пришла слишком поздно, — значит, надо искать другой жизни, более совершенной?

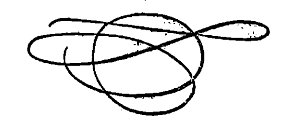
Об этом ни слова не говорит жестокий, печальный, горький художник Шекспир. Он мужественно ставит точку, предлагая «смириться перед тяжкою годиной». Он ведь художник, а не священник, и как бы повторяет древние слова: «Страданием учись» («Король Лир» Шекспира» — 6, 409). В поле зрения Блока неизменно был весь мир.

Теперь все более ясно, что Блок — один из главных столпов нашей литературы новейшего времени.

«Эстетика» Блока — малоприятный объект для «педанта» (ср. «Педант о поэте» Блока). Она плохо поддается натяжкам, внутренне сложна. Но именно поэтому несомненно, что данную проблему еще предстоит решать специально: нужно взять ее всесторонне, найти ей должный контекст.

Концепция романтизма у Блока существенно отличается от более или менее принятых теперь толкований этого термина. Она и шире (романтизм — само искусство в его сути), и у́же их в некоем смысле (романтизм лишь как «дух»), и вообще находится в иной плоскости.

Однако концепция существует и опирается на большую культурную традицию — этого нельзя не учитывать. Как предмет для изучения она весьма интересна,



Формализм складывался на рубеже двух столетий как естественное завершение традиционного позитивизма в искусствознании. Известно, что основная гносеологическая посылка позитивизма XIX века — это фетишизация «факта», «данности», стремление уйти от широких синтезов, якобы бесплодных для науки.

В искусствознании позитивизм развил описательные методы, поэтику и стилистику за счет попыток выявить содержательно-духовную наполненность творчества.

То обстоятельство, что сами формалисты не всегда сознавали свою связь с классическим позитивизмом, конечно, не отрицает самой связи. Абсолютизация «феномена» и признание своего бессилия перед «ноуменом», принципиальный отказ от вовлечения целостной сути, духа явлений в сферу рациональных исследовательских методов и постепенное полное устранение этой сути из области обсуждения, анализа творчества — этот кардинальный принцип роднит позитивистов разных школ и этапов. Но формалисты кончили тем, что устранили эту суть не только из анализов, но и из самого понимания, восприятия художественного творчества.

Оригинальность русского формализма ранних периодов состояла в его своеобразном и патетическом «дуализме».

Дело в том, что русский формализм с самого своего начала, и в этом одно из первых его генетически-психологических отличий от формализма западного, складывался не как академическая школа, а как рабочая теория творчества у практиков поэзии и прозы. Так во мно-

гом было и на поздних этапах. Конечно, при полном своем развитии формализм в значительной степени «оттягивал» на себя и чисто теоретические, философско-теоретические таланты (В. М. Жирмунский, Л. П. Якубинский, Б. М. Эйхенбаум, Б. М. Энгельгардт, В. В. Виноградов и др.); да и сами В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, кроме «теорий» писавшие и «собственно прозу», в своей деятельности субъективно и объективно акцентировали все-таки именно теоретический, а не практически-беллетристический момент. И все-таки пафос непосредственного взаимодействия с художественной практикой и связанного с этим неизбежного духовного драматизма и даже трагизма веет над всей историей русского формалистического движения.

Формализм у нас начинали поэты [1].

Каждый, кто знаком с основными принципами формализма (а обилие квалифицированных специальных исследований по формализму избавляет от необходимости подробно излагать его платформу [2]), понимает, насколько, в сущности, странно и внутренне антиномично это обстоятельство.

Техницизм и стремление к точным методам, к разъятию гармонии алгеброй и даже к самой «научной поэзии» (Брюсов) [3] как таковой — и традиционно возникающие в нашем уме при слове «поэт», да еще символистский поэт! — категории вдохновения, порыва, именно гармонии или восторга, экстаза; приемы, приемы приемов, приемы приемов приемов — и непосредственность, целостность лирического переживания и всей манеры жить, ожидаемая от поэта; «заумный язык» (Хлебников, Крученых) самовитых слов и чисел, графиков и парабол, «конструкций» (будущих «структур»!) и «нагнетаний» — и свежесть зеленого древа жизни, свойственная поэзии особо из всех словесных искусств.

Итак, поэты.

Правда, у колыбели нашего формализма виднеются крупные тени А. А. Потебни, Ал-дра Н. Веселовского и

---

[1] Об эмпирических истоках формализма см.: В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928, Предисловие.

[2] Как на одну из «исходных» работ тут следует сослаться на книгу П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении». Л., 1928.

[3] Название статьи в «Русской мысли», 1909, № 6.

западных философов — прежде всего Канта, затем Шопенгауэра; затем возникают имена Конта, особенно — Спенсера, а также «чистых эстетиков» — И. Тэна, Ф. Брюнетьера; а также В. Гаузенштейна, Г. Шмарзова, В. Воррингера, искусствоведов О. Вальцеля, Г. Вёльфлина и других. Но, во-первых, эти последние не очень влияли на русский формализм при его зарождении,— он шел от иных начал и иных «субстратов», да и, попросту говоря, эти имена были еще мало известны в России, — а во-вторых, формализм как методология, как система начался все-таки не с Потебни и не с братьев Веселовских (несмотря на жесткую параллель «поэзия — слово» и «теорию заимствования» сюжетов), а позднее. В. Шкловский резко полемизирует с Потебней; правда, оспаривая его тезис о внутреннем сходстве слова и поэтического произведения и настаивая на автономии поэтического языка, он, как это часто бывает, рассуждает в той же плоскости, системе отсчета, что и оппонент, только берет тезис с оборотной его стороны; однако же сам факт недовольства налицо. Потебня для Шкловского слишком неспециален, он слишком ищет единства и духа явлений — а весь поздний формализм основан на пафосе специализации, предельной дробности, аналитичности и на сознательном несогласии доискиваться духовного смысла художественных явлений.

В начале века регулярно печатает статьи о поэзии молодой В. Я. Брюсов. В этих его работах русский формализм обретает пунктирные контуры — первые признаки системы, концепции, школы.

В статье «О стихотворной технике»[1], в известной мере являющейся ключевой и программной, Брюсов говорит: «Развитие стихотворной техники шло у нас, в России, путями тяжелыми и неправильными. Никогда наша поэзия не развивалась свободно. Только в дни Пушкина его громадный авторитет сумел убедить все общество в том, что поэзия — дело важное и нужное и что работа

---

[1] Статья, ныне известная под этим редакторским названием, на деле есть начало статьи о Вяч. Иванове (1903, 1911). Первая редакция статьи: «Новый путь», 1903, № 3. Повод — сб. Вяч. Иванова «Кормчие звезды. Книга лирики». СПб, 1903.

поэтов заслуживают внимания и сочувствия»[1]. Начало — как бы в духе критической публицистики 40—60-х годов: апелляция к категориям «общество», «свобода», «гражданский пафос». В чем же, однако, важность поэзии, по мнению молодого Брюсова? Тут он, несомненно, обращает свой пафос против самих же 60-х: «Но 60-е годы поставили вопрос о самом существовании поэзии. Поэтам позднейших десятилетий приходилось отстаивать свое право быть, где же было им думать о разработке тонкостей своего дела!» (2, 181). Тут же — переход к современности: «В наши дни, подобно этому, ополчались против «декадентов». Когда, в конце 90-х годов, молодые поэты вернулись к разработке стихотворной техники, стали искать новых изобразительных средств поэзии, пытались усвоить русской поэзии завоевания, сделанные за последнее время их западными собратьями,— к этому отнеслись как к преступлению. В искании новых форм видели пустую игру, в особенном внимании, обращенном вновь на внешнюю сторону поэтических созданий,— измену истинным задачам искусства» (2, 181). Между тем как «на Западе Сент-Бев и многие другие стремились теоретически разработать законы стиха и сделать хоть что-либо подобное тому, что уже сделано усилиями веков для техники искусства музыки,— у нас такие работы считались почти что зазорными, чуть ли не равными школьным подстрочникам... Сделанное, найденное одним поколением, одним поэтом, не закрепленное теорией, терялось для поколения следующего, которому приходилось вновь приобретать уже найденное» (2, 183—184). Далее Брюсов всячески варьирует эту любимую свою мысль: «...Во всяком искусстве есть две стороны: творческая и техническая; во всяком искусстве есть элемент ремесленности. Художники не стыдятся целые годы учиться технике живописи и рисунка; не стыдятся учиться композиторы и не думают, что, например, изучение контрапункта унижает свободу их творчества. Нельзя научиться быть художником: это дар прирожденный; но нельзя быть совершенным художником, не учась...

[1] В. Брюсов. Избр. соч. в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 181. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы — в скобках после цитаты.

Уже в настоящее время «наука о стихе» есть сложная и многообразная система... Но эволюция поэзии состоит в непрестанном искании новых форм, новых средств изобразительности, позволяющих глубже и адекватнее выразить чувство или мысль. С работою каждого нового поколения все большие и большие возможности открываются поэту, все более освобождается поэзия от всего лишнего, загромождающего в стихах самую их сущность: поэтическую идею...» (2, 117—118).

Если вынести за скобки некоторые полемические заострения, намеки в сторону 60-х годов, то мысли Брюсова в этой статье, в обеих ее редакциях, по меньшей мере психологически понятны и объяснимы, а иногда и просто приемлемы и даже пресноваты. Нетрудно увидеть, что в общем и целом Брюсов, никогда в душе не бывший темным декадентом и всегда тосковавший по строгости и рациональности во всем, здесь внутренне стоит на той самой позиции, о которой позднее В. М. Жирмунский писал как о простом специально-акцентированном интересе к проблемам формы, стиля, не претендовавшем на экстремистские решения и вообще на ранг новой методологии[1]. Для Брюсова, как видим, интерес к «тонкостям» формы в целом не заслоняет того факта, что в поэзии в конечном счете важны «чувство или мысль», «поэтические идеи». Статья заканчивается бодрым полупублицистическим призывом совершенствовать свою личность, приобщаться к социальным, научным, общедуховным ценностям мира. Однако и Жирмунский в той же статье признает, и действительно невозможно отрицать ту истину, что теоретический формализм впоследствии прямо развился из этого все более специализирующегося интереса к «форме как таковой». Недаром Блок, всегда повышенно ощущавший именно тайную «музыку» творчества и не отделявший ее от формы, с самого начала столь настороженно относился к теоретическим штудиям своих товарищей, ругал критику и теорию (хотя сам при этом писал и критику и теорию, но другого рода) и кончил тем, что опубликовал статью «Без божества, без вдохновенья», где откровенно отверг

---

[1] «Вопросы теории литературы», Л., «Academia», 1928, стр. 154 и др.

идею самоценности, и даже просто особой ценности, художественных форм.

В статьях «Синтетика поэзии», «Научная поэзия», в пособиях по стиховедению и других и более ранних, и позднейших теоретических работах Брюсов неизменно остается, так сказать, умеренным формалистом или даже не формалистом (не становясь при этом, однако, и антиформалистом), всегда акцентируя проблемы формы и ее техники, «механизма» (см., например, «Синтетику поэзии»), но не забывая и о внутренне-поэтических факторах: «Если поэзия, как наука, есть форма познания, то чем же различаются познание научное и познание через поэтическое творчество? Исключительно методом. Метод науки — анализ; метод поэзии — синтез» (2, 357). «Признано, что «поэзия» есть явление языка. В первобытном языке в слове были живы все три его элемента: звук, образ, понятие... С развитием речи первые два элемента имеют наклонность к вымиранию... Слова все больше и больше становятся знаками понятий. Наука довершает этот процесс. Поэзия, напротив, восстанавливает первоначальную жизненность всех трех элементов слова. Поэзия заставляет непосредственно воспринимать звучание слов (ритмика и эвфония стиха и прозы), эмоционально воспринять их как образы (эйдология), не утрачивая, однако, выраженных ими понятий (семасиология)» (2, 360). Признавая поэзию познанием и акцентируя это, Брюсов резко противоречит общему духу формализма; тут же замыкая ее в языке, как бы вновь присоединяется к нему. (Здесь возможно и влияние младших теоретиков, особенно футуристского толка: «Синтетика поэзии», откуда эти строки, написана уже в 1924 г.) С другой стороны, Брюсов спокойно приемлет идеи Потебни о подобии слова и поэзии и не склонен гипертрофировать автономию поэтического языка как именно поэтического (один из главных конкретных предметов спора Шкловского с Потебней).

Как стиховед Брюсов до конца жизни остался достаточно «технологичен», хотя опять-таки и без методологического нажима: «Каждый метр имеет несколько форм ритма, достигаемых при помощи применения ипостас; форма ритма имеет несколько ритмов, достигаемых при помощи применения цесур; каждый ритм имеет несколько вариаций, достигаемых при помощи ката-

лектики; каждая вариация имеет несколько модуляций, достигаемых при помощи дополнительных элементов ритма»[1]. Все эти «достигаемых при помощи применения» внутренне плохо подразумевают исходную непосредственность, целостную образность поэзии, причем дело здесь не в том, что Брюсов будто бы не помнит об этой непосредственности, а в атмосфере, в логике самой теоретической методологии — слишком технологичной и изолированно-специализированной. Впрочем, в начале «Основ стиховедения» Брюсов опять-таки использует идею Потебни, говорит и об образности и ее изучении («эйдологии»), и об ином «нетехнологическом».

В смысле своей «неортодоксальности» Брюсов близок тому же В. Жирмунскому в его отношении к формализму[2], а также отчасти Ю. Тынянову и некоторым другим. Его работы вроде «О стихотворной технике» интересны с точки зрения тех «естественно-психологических» предпосылок, на которых возникал теоретический формализм, — впоследствии, как часто бывает в умственных течениях, нарушивший и эти предпосылки. В общем же Брюсов, несмотря на все смещения и наложения хронологии, так и остался «в чем-то предтечей» формализма — не более.

Статья о Вяч. Иванове («О стихотворной технике») имеет, как упомянуто, две редакции — 1903 и 1911 годов; во второй Брюсов прямо и настойчиво — дважды — отсылает читателей к вышедшей в 1910 году книге А. Белого «Символизм. Книга статей».

Действительно, Брюсов не мог не видеть, что его полупублицистическая, «кавалерийская» публикация получила в образе книги Белого мощное «артиллерийское» подтверждение. В, так сказать, доклассическом, организационно-издательски не оформленном русском теоретическом формализме «Символизм» Белого несомненно является центральным событием. Все позднейшие ключевые и наиболее расхожие идеи формализма прямо

---

[1] Валерий Брюсов. Основы стиховедения. М., «Земля и фабрика», 1924, стр. 20.

[2] Об этом см.: В. Жирмунский. К вопросу о «формальном методе». — В кн.: «Вопросы теории литературы». Л., «Academia», 1928, стр. 154—174.

или опосредованно связаны с книгой Белого и предстают то более, то менее резкой специализацией и однозначной гипертрофией его идей. Это не означает, что все идеи Белого были достаточно оригинальны; сам он четко ссылается на различных теоретиков и практиков художественного творчества, философов своего и более раннего времени; однако же ныне совершенно ясно, что, изучая «русский формализм», Белого никак нельзя миновать минимум — как крупнейшее передаточное звено, максимум — как самого патриарха теоретической школы.

Исходная мысль Белого, напряженно и порою дисгармонично ищущего целостности гносеологической, религиозной и других ипостасей духа, состоит в том, что научно-рациональным, гносеологическим (в узком смысле) путем нельзя постигнуть интенсивной, глубинной сути художественного творчества, но можно постигнуть некие его более внешние, как мы теперь сказали бы, слои, пласты, уровни; Белый неоднократно затрагивает этот вопрос с разных сторон, возвращается к нему и отходит от него, вновь возвращается, совершенно не случайно вспоминает Канта: «...Мы ставим себя в неразрывную связь с кантианством»;[1] так же не случайно вспоминает Спенсера и более, хотя все-таки не абсолютно, случайно — Шопенгауэра. Наконец, он резко формулирует исходный принцип в подходе к искусству, сыгравший столь важную роль в развитии формализма — принцип, не стопроцентно кантианский или спенсеровский, но тем не менее достаточно пессимистический для судеб рационально-духовной целостности в освоении художественного творчества, в его философии: «Если эстетика есть наука о прекрасном, то область ее — прекрасное. Что есть прекрасное? Это или вопрос метафизический... или вопрос позитивный... В первом случае перед нами задача построить метафизику красоты, во втором — эстетический опыт в ряде мировых памятников красоты; задача точной эстетики — анализировать памятники искусств, вывести закономерности, их определяющие; задача метафизической эстетики — уяснить

---

[1] Андрей Белый. Символизм. Книга статей. М., «Мусагет», 1910, стр. 21. Далее ссылки на это издание с указанием страницы — в скобках после цитаты.

единую цель красоты и ею измерить эстетический опыт человечества. Но единообразие такой эстетики стоит в связи с единообразием метафизики... Но построение всеобщей и единообразной метафизики — задача, в настоящее время едва ли осуществимая в человечестве; и потому-то невозможно установить нормы эстетических ценностей; эстетика невозможна, как гуманитарная наука.

Возможна ли она, как точная наука?

Да, вполне возможна» (234—235).

«Что же есть материал исследования в области эстетики? Если эстетика возможна, как точная наука, то материал исследования ее — свой собственный: таким материалом может служить форма искусств; например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующие то или иное соединение средств изобразительности. Вот — эмпирика той области эстетики, которая исследует законы лирики» (235).

Весь дисгармонизм в самом поиске целостности, драматизм ситуации поэта-символиста, ищущего потусторонних стихийных прозрений и при этом выступающего в облике теоретика — предтечи и даже первого представителя формализма — «сальеризма», «техницизма» в отношении к творчеству, просматриваются и в этих общих исходных формулах. У Белого внутренне отчасти присутствуют, но все-таки недостаточно четко выражены признаки современного ему западного формализма: органическая теория жанров, «история искусств без имен», «принцип конструкции» и др. [1], зато хорошо видны, в зародышевом состоянии, признаки и противоречия будущего формализма русского. Вдруг становится психологически понятным, почему именно символистский поэт берется за такое дело. Символизм напряженно ищет единства духа и не желает исключать рационального и собственно научного начала из этого единства; но религиозные и целостно-духовные задачи сопротивляются натиску рационализма, и сознание нащупывает воз-

---

[1] Подробней об этом см.: П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928; его же Формализм и формалисты. Л., 1934.

можность компромисса. С другой стороны, само извечное символистское стремление постичь предельно непостижимое («нецеломудренны», как называли «эти попытки» акмеисты почти тут же по выходе «Символизма»), освоить неведомое и тонкое, тончайшее в духе в его переливах неизбежно влечет пристальнейшее внимание к подробностям — молекулам и атомам поэтической формы и, собственно, уже не столько формы, сколько именно — техники; к тому же поэт — метафизик и символист — постоянно и болезненно помнит о научно-рационалистической непознаваемости, закрытости поэтически-духовного содержания; на этих жестких контроверзах выкристаллизовывается формализм как теоретический метод исследователя-поэта.

Здесь уместно сразу же сказать о драматическом промахе Белого, повлекшем за собой столь существенные следствия в его собственных штудиях и, несомненно, прямо и косвенно повлиявшем на облик «формальной школы» как целого. Увлекаясь спасительной «точностью», противостоящей всему непознаваемому, статически сталкивая лбами эстетику-метафизику и эстетику — «точную» науку,— Белый забывает о таком кардинальном и для логики системы действительно могшем быть спасительным обстоятельстве, как интуитивный момент в самой науке, научном освоении мира. Сильный и в математике, специально использованный у... того же Канта в его теории аксиом, постулатов, и вообще принципа априорности во «Введении» к «Критике чистого разума»[1], этот момент, как многим известно, обретает особое значение в науках гуманитарных, тем более — искусствоведческих. Наука об искусстве — это сплошь и рядом не только наука, но отчасти и искусство об искусстве, и это чаще всего спокойно принимается как специфика этой науки. (Резко противостоят этому лишь некоторые школы структурализма — наследники формализма!) Для Белого же истинная наука — это лишь рационализм, и вся идея «точной эстетики» психологически и гносеологически основана на таком понимании дела. Стремясь к широчайшей, всемирно-духовной, просторной целостности всего, Белый метафизически (в гносео-

---

[1] См., напр.: И. Кант. Сочинения в шести томах, т. 3. М., «Мысль», 1964, стр. 114 и др.

логическом смысле метафизически) просмотрел возможный момент, элемент «целостности» внутри самой науки; опыт поэта-символиста (тут оба слова важны), конечно, мешал ему постичь этот элемент. Конечно, теоретически, «теоретическим разумом» Белый не мог не знать всего этого; но не освоил это конкретно, практически-методологически.

При этом, в отличие от позднейших формалистов, и прежде всего от Шкловского, Белый, думая о своей «точной (формальной!) эстетике», все-таки постоянно помнит и о том, что «связь любой эстетики с коренными представлениями о действительности неминуема» (196). А как же иначе: дух, целостность не дают о себе забыть; да и сам Белый не таков, чтобы позволить это.

В отличие от Брюсова («О стихотворной технике»), А. Белый тут уже минует ту незримую грань, за которой простое повышенное внимание к «формальным моментам» переходит в формализм как метод, хотя пока еще и «подпертый» и раздираемый изнутри ощущением духа, «духовности» как целостности и искренним и драматичным стремлением к этой целостности. Белый философски более жесток и последователен, чем молодой Брюсов — и, не делая попыток остаться одновременно декадентом, символистом и просветителем, как видим, прямо объявляет «метафизику красоты» праздным занятием для науки, а эстетику — сферой формы и точной наукой. Выбор сделан. Точная наука будет заниматься своими точными фактами (вот он, позитивизм, настигший мистика-символиста!), то есть собственно формой, стилем, а дух, прозрение, мистика, целостность бытия — не ее (как таковой) дело.

Более конкретные идеи, положения, определяемые из этой общей идеи, не заставляют себя ждать.

С должной последовательностью Белый стремится применить методы и категории естественных, точных наук к сфере поэтической формы. Избегая ортодоксального биологизма Ф. Брюнетьера (а может быть, боясь недостаточной точности, то есть недостаточно последовательного соблюдения принципа, современных ему биологических дефиниций, популярных после Дарвина и «органических» теорий Спенсера), Белый обращает взгляд на того же Спенсера, но только в более физи-

ческих, математических его воплощениях («закон экономии сил» во всех его вариациях) и на современный ему энергетизм и математические идеи. Тезисы, формулы, формулировки вроде *«Закон сохранения творчества есть один из основных законов формальной эстетики»* (183), «формальный принцип искусства должен... основываться на динамическом принципе. (Ср. позднее у Тынянова в «Проблеме стихотворного языка». — *В. Г.*) Измерение количества и скорости движений должно явиться основным измерением в искусстве» (184), *«Закон эквивалентов нашел бы свое выражение в формальной эстетике»* (191) и даже «Поэзия аналогична состоянию тел, переходному между состоянием жидким и газообразным,— парообразному» (187),— так и мелькают в статье-главе «Принцип формы в эстетике» и других[1]. Естественно, что особое внимание Белый обращает на явление ритма и другие предельно конкретные, ощутимые стороны, свойства, «факты» в словесном творчестве. Несколько глав-статей специально посвящено подробнейшему анализу ритмически-метрических факторов в поэзии («Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» (1909); «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» (1909); «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (Опыт описания)», 1909). Именно здесь (и отчасти в почти одновременно вышедшей книге «Луг зеленый»[2]) были заложены те принципы исследовательского подхода к стиху у Белого, которые впоследствии обратили на себя столь пристальное внимание Ю. Н. Тынянова, В. М. Жирмунского, Б. В. Томашевского, а затем структуралистов[3].

Здесь же, на полпути от принятой общей платформы к скрупулезно-технологическим подробностям ритмики, метрики, рождаются некоторые принципы формализма как метода, как подхода, получившие «утончение», развитие и специализированную форму у В. Шкловского и других.

«История развития любой науки рисует нам картину

---

[1] Кстати, здесь же Белый довольно серьезно затрагивает ожившую ныне проблему художественного времени в его отношении к времени «бытовому» (как сказал бы Н. Гартман).

[2] А. Белый. Луг зеленый. Книга статей. М., «Мусагет», 1910.

[3] К этому в данном контексте надо добавить позднюю работу «Ритм как диалектика и «Медный всадник».

последовательного выпадения из философии. Такое выпадение происходит по мере нарастания опытного материала, относящегося к соответствующей сфере знаний... Отделение от философии известной дисциплины знаменует выработку специальных методов» (14). Генетическая связь с философией, то есть с целостно-существенным взглядом на мир, опять-таки сознается здесь очень четко; но путь к полному отделению «специальных методов» объявлен как необходимый. Сам-то Белый опять-таки ищет нового синтеза, Шкловский уже не искал его. Белый пишет: «Когда мы говорим *о форме искусства*, мы не разумеем здесь чего-нибудь отличного от содержания...

Когда мы говорим *форма искусства*, мы разумеем способ рассмотрения данного художественного материала. Изучение приемов воплощения творческого символа в материале рисует ряд естественных обобщений по группам. Эти группы и суть *формы* искусства... Здесь *форма и содержание* только методологические приемы изучения данного нам художественного единства» (176). Принципиальное неразличение формы и содержания есть один из краеугольных камней позднейшего русского формализма. Как мы видели, начинается с того, что содержание как духовная суть, сторона искусства кантиански отсекается и вытесняется из сферы рационального освоения; кончается же тем, что факторы содержательные, то есть более глубокие, существенные, духовные, более фундаментальные по вертикали, приравниваются к факторам формальным, то есть более внешним, поверхностным — «выразительным», представляющим, но отнюдь не представительным. Однако, мы помним, уравнивание, признание «равноправия» высшего и низшего, сути и выражения на деле есть не равноправие, а победа низшего. Игнорирование диалектики образа в глубину, по вертикали (и признание такой диалектики — «противоречия» и т. п. только в ширину, по горизонтали) есть один из коренных гносеологических промахов формализма [1] — даже у такого основательного и весьма не ортодоксального его представителя, как

[1] См. упомянутую «Синтетику поэзии» В. Я. Брюсова, а также работы 20-х годов Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели и др.

Ю. Н. Тынянов («Проблема стихотворного языка»). Неразличение формы и содержания, уравнивание формальных и содержательных факторов — второй и решающий шаг к этому промаху после отказа от освоения содержания. А. Белый — стремящийся к последовательности аналитик — делает его, этот шаг: после первого он слишком очевиден, логичен. Сталкиваясь в процессе анализа реального, конкретного художественного произведения с содержательными факторами (идея, характер, художественное переживание, метод и проч.) и не имея возможности обойти, «не заметить» их — иначе анализ тотчас же станет неадекватен,— исследователь-формалист вынужден принимать их в сферу анализа, но, чтобы философски-теоретически свести концы,— приравнивать их к факторам чисто, явно формальным (ритм, акустика и проч.); так зреет знаменитая идея равноправия «тематических» («семантических», «эйдологических») и «ритмических», «метрических» и иных внешнестилевых моментов в творчестве, столь популярная в опоязовских сборниках и последующих индивидуальных и коллективных трудах, идущих в русле формализма как сложившейся школы. При этом содержание как реальная суть произведения отодвигается все далее во тьму, вглубь, в область неощутимого и не познаваемого уже ни разумом, ни интуицией, ни воображением, ни чувством — «чистого ничто», как сказал бы буддист или Н. Гартман. Духовность теряет свое духовное содержание. Эта опасность подстерегает каждого приверженца чрезмерной конкретности, ощутимости применительно к искусству; формалисты не избегли ее. И А. Белый, непрерывно оглядываясь в поисках целостности, провозглашая, что *«Единство есть Символ»* (87) как исток и разрешение самой проблемы содержания и формы, все-таки первый говорит «А» в этом деле. Как большой деятель духовной культуры, он при этом более объемен, рельефен, «противоречив», чем всякий «постоянно ясный» последователь и затем эпигон. Но идеи имеют свою логику, независимую от объемности личности самого основателя. Белый рационально-методически здесь последователен, однако ощущает некое духовное неудобство от своей последовательности и ищет выхода; позднейшие теоретики такого неудобства уже не ощущают.

Как замечаем, здесь впервые идут в ход и, впоследствии тоже знаменитые, термины «материал» и «прием».

Некоторые считают, что формалистский «материал» — простая замена термина «содержание»; это не так.

По сути своей понятия «материал» и «содержание» прямо противоположны. Содержание есть внешняя и внутренняя жизнь, отраженная в произведении, в творчестве; содержание идейно, духовно, хотя при этом «конкретно-чувственно» по форме преосуществления, выражения. «Материал» же есть понятие по сути своей чисто позитивистское. «Материал» «ощутим» (любимый термин В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова) и попросту материален.

Во-первых, формалисты, по тому же принципу равноправия, слабо различали материал жизненный и материал как материальные средства данного вида искусства (в поэзии — звук, слово и т. п.). Материал жизненный для них не более чем «семантика», «тематический момент» и опять-таки идет практически наравне с формальными моментами, то есть и звуком и качеством слова в том числе. Да, материал ощутим, но это еще не суть произведения, высокого творчества, его внутренней красоты как «целостности» добра, познания, социального поиска.

Таково неразличение содержания и формы, которое Белый, как дальновидный и честный аналитик, открыто заранее провозглашает, чтобы потом не путаться, не ходить вкось и вкривь на пути, шаг по которому уже сделан.

Что же касается понятия и термина «прием», впоследствии прославленного В. Шкловским, вынесшим его в самое название программной своей работы, то в нем самом по себе не было бы ничего предосудительного, если бы в исходно принятой семантике слова уже не крылась знаменитая «сумма приемов». Что «форма и содержание только методические приемы» (наравне!),— эта мысль Белого относится еще к ситуации неразличения содержания и формы по глубине — как сути и ее выражения; но слово «прием», противополагаемое самой «форме», тотчас же ощущается как метафизический (в значении антидиалектический, механистический,—

вновь в гносеологическом, а не в том, что у Белого, духовном смысле) антипод тому ощущению, чувству единства и целостности, которым веет от слов, от понятия «художественная форма». И так оно и есть впоследствии.

Ортодоксальный формалист акцентирует отказ от постижения незримых, неощутимых целых; «прием» — вот вам факт искусства; «сумма» (истинно сумма, то есть некий арифметический, внутренне рассыпанный набор) приемов — вот отношение этих фактов. И Белый, в своем стремлении к точной эстетике, дает некие первичные основания для такой трактовки: «Изучение приемов воплощения творческого символа в материале рисует ряд естественных обобщений по группам». Только ли приемов как неких «отдельностей»? Самодовлеют ли «обобщения» приемов «по группам»? (Не оговорена относительность таких обобщений в качестве самостоятельных единиц.)

Другие конкретные методологические идеи — дело все того же стремления к последовательности и просто философско-теоретической техники: «...Вопросы формы являются краеугольным камнем для уяснения того, что такое искусство.

Формой искусства может служить самый прием творчества; изучая процессы творчества, мы устанавливаем некоторые нормы творческих процессов по основным признакам. Тут формы искусства определимы по нормам. Так получаем принципы классификации самых путей художественного творчества.

Самые процессы творчества даны; их можно описать; здесь возможен тот или иной эксперимент; нормы же этих процессов суть идеи практического разума» (217—218) (то есть априорны и не обсуждаемы. — *В. Г.*).

Методологические выводы ясны сами собой.

Здесь многие секреты будущей историко-литературной методологии В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова («автоматизация», «ощутимый прием», «теория младшей линии», поэтика сюжетов). Белый здесь не дает самих конкретных идей — он предоставляет своим последователям доходить до них своим умом; но он, конечно, дает общий методологический ключ: история искусства слова как история формальных «групп», «обобщений», изоли-

рованных от социально-духовной истории творчества и самой жизни.

А. Белому же принадлежит несомненный приоритет в такой кардинальной характеристике русского формализма, как ориентация на искусство слова в противовес другим искусствам. По всем приведенным выше материалам легко убедиться в этом. В западном, особенно немецком, формализме, как известно, преобладала ориентация на изобразительные искусства, что исходно давало многие иные акценты и ракурсы.

Конечно, во всех своих основных идеях Белый отталкивается и перекликается не только с Кантом, но и с позднейшими упоминавшимися здесь мыслителями, составлявшими умственно-философски-духовную атмосферу его времени и круга: «Книга никогда не может быть чем-либо бо́льшим, чем отпечаток мыслей ее автора»[1]. «...Что́ пишется, отличительная черта находится в субъекте. Предметы могут быть те же, доступные и известные всем людям, но форма восприятия, сущность мышления придает им ценность и находится в субъекте»[2]. «Заслуга писателя тем больше, чем меньше он обязан материи»[3]. Раз с сущностью творчества все обстоит таким образом, ясно, что удел науки — лишь описание внешних фактов. «Представить идеи так, чтобы они могли быть поняты с возможно меньшим умственным усилием»[4], — таков смысл всех правил этого же «слога», по Спенсеру. «Поэзия... усваивает себе обыкновенно те символы мысли, те методы употребления их, которые и инстинктом, и анализом определяются как самые эффектные»[5]. «Грация, по отношению к движению, означает движение, которое производится с экономией мышечной силы...»[6] «Связь между грациозностью и экономией силы будет в высшей степени понятна для тех, кто катается на коньках»[7]. Не ставя сейчас задачи обсу-

---

[1] А. Шопенгауэр. О писательстве и о слоге. СПб., 1893, стр. 9.

[2] Там же, стр. 9.

[3] Там же, стр. 10.

[4] Герберт Спенсер. Сочинения в семи томах, т. 2. СПб., 1900, стр. 126.

[5] Там же, стр. 138.

[6] Там же, стр. 150.

[7] Там же, стр. 151.

ждать самый принцип «экономии сил», можно заметить только, что характеристики здесь даются не по исходным социально-духовным, целостно-глубинным причинам (они слишком «абстрактны», неощутимы, не «естественнонаучны»), а по следствиям же: от одного следствия (например, экономия мышечной силы) делается умозаключение к другому следствию (явление внешней грации). Типичный образец позитивистского метода «отмычек» — отыскания конкретных, частных и специализированных «причин» для явлений, нуждающихся в более широком и глубоком осмыслении, и возведения этих «причин» в абсолют. Если Гегель через большое пытается объяснить все малое, то позитивист через малое пытается «отомкнуть» все большое. (А декларативно нередко вообще отказывается от отмыканий.)

Но еще большее отношение теоретическая деятельность Белого имеет к поискам предшествующей ему, соседней и прямо наследующей ему мысли русских поэтов и (до и затем) других деятелей.

Здесь надо сразу сказать, что имевшая, например, для Блока колоссальное значение деятельность В. С. Соловьева для Белого-теоретика во многом прошла «по касательной». Белый по закваске был агностик и мистик; аскетический и рационально-теологически-объективный, хотя тоже и с элементами мистицизма, идеализм В. С. Соловьева был ему как философу не совсем кстати.

Собственно, и Блока Соловьев, конечно, больше интересовал как поэт, интонировавший его, блоковскую лиру (в интонациях и образах молодого Блока много прямых реминисценций из Соловьева, а такой факт применительно к поэту лучше объясняет любовь и близость к поэту-философу, чем знание подробностей самой философской системы), и автор двух-трех идей-тезисов («вечная женственность»), важных для Блока в принципе, в целом и не интересовавших его в их аналитически-рационалистических подробностях. О Белом мы должны говорить иначе: он сам выступает как автор, создатель развернутой теософско-историософской системы-здания. Конечно, Белый знал Соловьева не хуже, а, может быть, и лучше Блока, и, несомненно,

испытывал косвенное и частное его влияние; но кардинальные принципы его теории шли именно от кантианско-«субъективистских», а не от абсолютных систем.

Споря с Белым, предшествуя и наследуя и в чем-то объединяясь с ним, пишут свои теоретические — то более, то менее эссеистские трактаты Вяч. Иванов («По звездам» и др.), К. Бальмонт («Поэзия как волшебство»), И. Анненский (статья «О современном лиризме» и др.).

Вот некоторые образцы перекличек и того, что поэты, даже в чем-нибудь расходясь с Белым, идут, так сказать, в его плоскости, системе отсчета; а поскольку основной теоретический труд Белого и сопутствующие ему книги, статьи куда более фундаментальны, разработаны, чем порою слишком художественно-эссеистские, а порою просто более поверхностные работы его коллег, то и приходится его вновь признать центральной фигурой в разбираемом здесь вопросе.

Вот акмеисты:

«Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдологию».

И дальше:

«Крупные поэтические направления обыкновенно устремляют особое внимание на два каких-нибудь отдела, объединяя их между собой и оставляя в тени два других. Меньшие выделяют лишь один отдел, иногда даже один какой-нибудь прием, входящий в его состав. Укажу кстати, что возникший в последние годы акмеизм выставляет основным требованием равномерное внимание ко всем четырем отделам. Того же требования придерживаются и французские поэты, составляющие распавшуюся ныне группу *Авауе*». Все бы хорошо, если бы кроме того же стремления к эстетической «точности» и расчленению здесь было бы еще чувство реального, а не формального («равномерное внимание ко всем четырем») целого, единой исходной сути; здесь же вкус к «синтезу» (производимому на основе самим же автором произведенного анализа, условного расчленения) есть, а этого чувства целого и сути — нет или оно вынесено за скобки. И не может быть, ибо акмеизм и самому символизму как поэтическому направлению

уже предъявляет упреки в непоследовательности, которым нельзя отказать в формальной справедливости: символизм «вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать и какое у него отношение к непознаваемому.

Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать.

Второе — что все попытки в этом направлении — нецеломудренны». «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма». С акмеистской четкостью перенесен принцип нынешнего (для акмеистов) Белого-теоретика и будущего формализма как школы из теоретических сфер — на самое поэзию. Сам Белый еще питает на ее счет символистически-романтические надежды (он мог бы ответить, что сама-то поэзия, в отличие от теоретических сфер, на то и существует, чтобы познавать непознаваемое и только этим и заниматься специально — как и поступал символизм), акмеисты их не питают. Однако же ясно, что статьи, печатавшиеся с конца 1909 года в «Аполлоне», не могли не быть в атмосфере того самого «Символизма» (напомню, первое издание книгой — 1910 г.), поэтическое alter ego которого подверглось нападкам акмеизма. Об этом говорят и хронология, и характер печатного органа, и дух, «плоскость» идей, разговора.

Иннокентий Анненский, как поэт бывший в какой-то степени «предтечей» и символизма и акмеизма, как теоретик стал известен позднее; вот, например, некоторые его формулы из того же «Аполлона» (как известно, «столкнувшего» на своих страницах символистов и акмеистов): «*Слово* так долго было в кабале и помыкании» — пора его освободить. «Поэтический образ» — выражение неудачное, так как не акцентирует начала ритма и, главное, слова как слова [1].

Здесь мы узнаем и отзвуки Белого, и первые аккор-

---

[1] Ин. Анненский. О современном лиризме. — «Аполлон», 1909, № 1, стр. 21, 22.

ды, предвещающие футуризм как платформу (акцент на слово как таковое).

Несомненно, что теоретики футуризма из всех наиболее решительно порвали со всякими оговорками и оглядками на дух, душу, внутреннюю целостность и т. п. А. Белый мог сколько угодно оторопело взирать на свое порождение, но идеи имеют свою логику. Известно, что и сам собственно теоретический формализм как школа — притом воинствующая! — рождался на основе поэтической практики, прежде всего футуризма; да все это и не могло быть иначе: резкость, «эпатаж», экстремизм, доведение всего до последнего предела были в самой природе поэтической школы.

Футуристы ничего не скрывают, ни из чего не выпутываются, не стараются восстановить потерянную объемность, гармонию жизни: «Так как мы... больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками «Психее» (то есть душе. — *В. Г.*), то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую... захотим ли?»[1] «Любят трудиться бездарности и ученики (трудолюбивый медведь Брюсов, 5 раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев)...»[2]

дыр бул щыл
убѣшур
скум
вы со бу
р л эз

(кстати, в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина)»[3]... «Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего *языком* и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря»[4]. Позднее Хлебников подтвердил свою позицию в более аналитических категориях: провозглашая «словотворчество» и «заумный

---

[1] А. Крученых и В. Хлебников. Слово как таковое. М., [1913], стр. 11.
[2] Там же, стр. 12.
[3] Там же, стр. 9.
[4] Там же, стр. 10.

язык»[1] как два из трех краеугольных камней поэтического творчества (третий — математическое понимание истории), он объясняет, что «словотворчество и есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка. Заменив в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и как путейцы пролагаем путь сообщения в стране слов через хребты языкового молчания»[2].

Можно заново цитировать известные пассажи из «Пощечины общественному вкусу» или теоретические выступления юноши-Маяковского: *«Слово — самоцель поэзии»* (рождение и развитие поэтического произведения обусловливается внутренней жизнью самого слова).

1. Слово против содержания.

2. Слово против языка (литературного, академического).

3. Слово против ритма (музыкального, условного).

4. Слово против размера.

5. Слово против синтаксиса.

6. Слово против этимологии...»[3]

Вопреки утверждению, что *«...Нет предшественников»*[4], утрированный позитивистский прием здесь проступает наглядно: отыскивается универсальная малая «отмычка» к большому; в данном случае, по примеру старших товарищей, Маяковский выдвигает на эту роль «слово как таковое». Причем в этом докладе («Пришедший сам», 1913) он даже куда более решителен в этом отношении, чем в предыдущем («О новейшей русской поэзии», 1912), где среди многих программных пунктов «возрождение первобытной роли слова»[5] не акцентировано. К 1913 году Маяковский входит в атмосферу, во вкус футуризма. Полемическое начало в этих декларациях преобладает над реальным содержанием. Ранний Маяковский, по принципу соседства, солидарности или

---

[1] Интересно, что этот термин вскоре переосмыслился роковым образом для Хлебникова: для него «заумный» язык — язык «за умом», по ту сторону ума, сверх ума; в нынешнем литературно-бытовом сознании «заумный язык» — это язык схоластически-мудреный, умничающий, «слишком умный». «Птичий», как говорили когда-то.

[2] В. Хлебников. Наша основа. Сб. «Лирень», 1920, стр. 24.

[3] Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 365—366.

[4] Там же, стр. 366.

[5] Там же, стр. 365.

отталкивания, зависим от окружающей ситуации и как теоретик не сам по себе.

Во всех этих разных по резкости и по конкретным «рецептам» творчества заявлениях само понимание или акценты в понимании художественной формы тоже разные; но общее одно: отсечение внешнего от внутреннего, вынесение внутреннего за скобки или полное забвение его (теоретическое или практическое — в самой поэзии, или то и другое); гипертрофия частного и специализированного и возведение его в абсолют; возведение внешне-формального в ранг сути — через уравнение содержательно-духовных и внешне-формальных факторов или прямым путем.

Понятно, что в такой атмосфере появившееся в 1914 году «Воскрешение слова» В. Б. Шкловского, от которого традиционно ведет свой отсчет «классический» «русский формализм» как организационно и издательски сложившаяся школа, не было таким сногсшибательным и все перевернувшим явлением, как это иногда представляется. Шкловский был публицистически более резок, ярок, экстравагантен, бросок, парадоксален, талантлив, чем многие его более спокойные и глубокие для того времени предшественники; он основывался на практике футуризма и заимствовал у него самую «методологию» броскости, отчаянной и безоглядной «последовательности», эпатажа; но самые идеи самоценности формы, «приема» (в будущей статье «Искусство как прием»), устранения духовного и душевного содержания из сферы искусства, создания нового, «тугого» (слово Крученых), «на видение, а не на узнавание рассчитанного языка»[1] в противовес «выветрившемуся слову»[2], совершающему «непреложный путь от поэзии к прозе»[3] (ссылка на Потебню и полемика с ним), — языка, основанного на «самовитом слове» и в конечном итоге возведенного в непосильный, тяжкий для него титул самой сути, цели художественного, идейно-духовного творчества, и другие тезисы, упоминавшиеся и не упоминавшиеся здесь по ходу изложения,— все это для конкретной

---

[1] Виктор Шкловский. Воскрешение Слова. СПб., 1914, стр. 15.

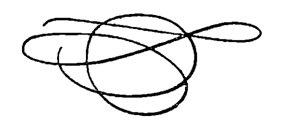
[2] Там же, стр. 5.

[3] Там же.

атмосферы 10-х годов не было в своей сути таким уж именно резким, качественным открытием.

Но неисповедима жизнь искусства; и в «непоследовательности» или «не до конца» последовательности Брюсова, Белого, даже самого Хлебникова (в его практике) и других было в данном случае, быть может, больше содержания, чем в последовательности — решительности молодых теоретиков-формалистов.

СТИЛЬ И «ФАКТ» (МАЯКОВСКИЙ И «НОВЫЙ ЛЕФ»)



Сдвиг от того, что мы считаем ныне стилистически наиболее важным в искусстве 20-х годов, к тому, что составляло лейтмотив 30-х, представляется, происходил примерно с середины первого до начала второго из этих десятилетий. Это и был переломный период. Наряду с тем, что было особенно характерно именно для 20-х, назревало иное. С другой стороны, в 30-е, конечно, продолжало существовать многое такое, что гораздо больше «подходило» бы 20-м.

Речь идет о том сдвиге, который, условно и коротко говоря, вновь поставил проблему *простоты* в нашей литературе.

В дальнейшем разговоре нет новых фактов историко-литературного характера; но есть попытка по-новому осветить некоторые известные факты. Это тем более актуально, что общий вопрос о Маяковском исподволь вновь с особой силой назревает в нашей критике. Причем назревает в иной постановке, чем раньше.

«С Новым Лефом!» — приветствовал свою публику январский номер журнала в годовщину своего существования.

На деле Леф, конечно, был не совсем нов. Как и старый Леф, он вел свою родословную от футуризма: «Мы, лефы, ведем свое начало от «Пощечины общественному вкусу...»[1] В программном номере (1927, январь, № 1) «Новый Леф» отстаивал принципиальную классовость искусства в условиях нэпа, требовал «жиз-

---

[1] «Литературные манифесты. От символизма к Октябрю». Сборник материалов. Сост. Н. Л. Бродский, В. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. М., «Федерация», 1929, стр. 253.

нестроения», воспевал революционность творчества. Но со свойственной всем футуристским группам полемической откровенностью «лефы» вскоре заявили, что поэзия должна не фантазировать, а только фотографировать, подняли лозунг «литературы факта». Они по прежнему сражались с «воинствующим пассеизмом», как называли они разработку новых тем в классических, «дореволюционных формах». Это для них был «главный враг». Идеология — не в материале, а в приемах его отделки, твердили «лефы»; стало быть, форма не должна быть «старой». Они выступали против учебы у Пушкина, выдвигая как одно из доказательств своей правоты то, что и он в свое время «был футуристом», опрокидывал классику... Вторым врагом «лефы» считали «социальный наркотик» («чистое искусство»), третьим — искусство, где слишком сильна тяга к «нутру» и слабо ощутимо разумное начало. Таким образом, на одном «отрицательном» уровне шли учеба у классиков, отказ от социальных проблем, культ эмоции. Выводы были таковы: «Поиски «гармонического человека», плач о «художественной неграмотности», о том, что активист-строитель растет вахлаком и не интересуется и не желает интересоваться музыкальными нюансами, стихотворными ритмами, цветосочетанием картин, выпады против нотовцев-рационалистов, это все — поход против стандартизованного активиста, действительно нужного социалистическому строительству, это замена его фигурой весьма подозрительной, граничащей с буйством, неврастенией, упадничеством, хулиганством»[1].

Итак «Новый Леф» — за «факт» и простоту.

Простотой в русской литературе клялись неоднократно: это один из исходных принципов национальной традиции. Но, как говорится, что есть простота? «Нагая простота» Пушкина и «неслыханная простота» Пастернака — понятия, сходящиеся где-то в своей первооснове, но сходящиеся с разных сторон кольца. Пушкин за *обнажение* сути мира. Пастернак за *конструирование* нового, свежего художественного мира — неслыханной простоты. Конечно, сам этот «новый мир» обнажает суть «старого», «реального»; если бы не это, Пастернак не

[1] «Литературные манифесты. От символизма к Октябрю». Сборник материалов, стр. 251.

употребил бы самого слова «простота». Но сами творческие принципы Пушкина и Пастернака во многом то противоположны, то лежат в разных плоскостях, что еще хуже для аналитического сближения, ибо противоположности — разные концы одного, а разные плоскости просто несовместимы: «разные системы отсчета», разные «измерения»... Еще более смущает Хлебников. Термин — пушкинский: «нагая простота». Но творческий принцип ближе пастернаковскому, хотя и от него отличен. Впрочем, если говорить об этих отличиях, то они, в частности, и в том, что Хлебников тут все-таки ближе к Пушкину, чем Пастернак: он ближе к принципу *обнажения* органической сути мира, тогда как стихи Пастернака как метод — это откровенная творческая конструкция: «Стая легких времирей» (Хлебников); «У капель тяжесть запонок» (Пастернак).

Как же соотносится с этим новолефовский «факт»?

Соблазнительная мысль, что «факт» есть предел простоты — простоты как таковой, без опосредований,— при ближайшем же рассмотрении, конечно, не выдерживает критики. Простота обладает подразумеваемым *целым*, а абсолютизируемый «факт» *дискретен*. В этом проявляется позитивистская подоснова теории факта. Факт «прост», но «простота» эта не есть органическая и равномерно-существенная простота целого, а есть «простота» специализированная, выведенная из системы природных, духовных связей. Это один из видов «простоты», произведенных на уровне рассудка. Нормальный интеллект и духовное сознание сопротивляются дискретности факта. Факт как символ целого — это одно; факт как дискретность — иное; «лефовский» «факт» — именно последнее. Этот изолированный, специализированный факт не есть простота в исходном смысле. Для «лефовца» «факт» — символ дела, реальности, материальности, предметности в противовес всему «абстрактному», «догматичному» и «пассеистскому» — «Психее» и прочему; но абстракции мстят за себя. Далее мы напомним об этом в различных примерах.

Отсюда постоянный духовный дисгармонизм платформы «Нового Лефа». «Стандартизованный активист» не случаен: он — следствие тех духовно-гносеологических посылок, о которых сейчас шла речь. Вообще вся платформа «Нового Лефа» — одна из драматических кон-

кретизаций тех «абстрактных» борений в сфере гносеологии и «общего духа», о которых тут говорилось.

С точки зрения духовно-социологической абсолютизация факта проистекала от недоверия к человеческому духовному сознанию, от понимания «человека массы» как существа позитивистски-ограниченного, лишенного духовного содержания или наделенного им, но с отрицательным знаком. «Психея» (душа) — для футуристов ругательство... И вот вновь и вновь — «стандартизованный активист». Эта фигура показывается как бы с разных флангов.

Как видим, курс на демократизм, взятый в те годы искусством, теоретики «Нового Лефа» хотели понять как механизацию, принижение личности, как ущемление индивидуальных сил; отсюда этот техницизм и «стандартизм», борьба с мыслью и полнотой души в пользу голого «факта».

Эта левизна была внешним отражением пафоса индустриальной стройки, воцарившегося в стране; но нечего и говорить, что отражение было именно механическое. «Новый Леф» чем дальше, тем явственней шел в таком направлении. Это не могло не заставить задуматься Маяковского, который был одним из главных создателей группы и журнала. Последующий разрыв Маяковского с «Лефом» (середина 1928 года) знаменателен; он, так сказать, организационно выразил завершение того душевного развития, которое пережил поэт в 20-е годы. Программа «Нового Лефа» была как бы последним возгоранием прежних увлечений поэта. Разрыв же означал, что Маяковского теперь уже не устраивают ни афронты классике, ни искусственное опрощение, принижение человека, ни фактографическая заумь наизнанку: он шел к иному.

Тем не менее далеко не многие соратники Маяковского поняли то же самое; они продолжали абсолютизировать принципы, которые для поэта стали пройденным этапом. Не говоря уж о С. Третьякове, таков был, например, и Н. Асеев. В журнале «Читатель и писатель» (1928, № 4) он развивал платформу применительно к различным сферам конкретной поэтики; он отрицал роман, повесть, рассказ, ибо такие жанры не отвечают идее «факта», в изобразительном творчестве он признавал лишь плакат и фотографию, в сравнении кино и

театра отдавал решительное предпочтение первому; театр он вообще требовал ликвидировать. Он это называл «расшатать перегородки между искусством и жизнью»... Отвечая на вопрос «Как делается лирика», Н. Асеев так, например, трактовал стихи Фета: «Знание помещичьего быта, хозяйственно-чуткое наблюдение за природой, за сменой погоды, за приметами этой смены — дали возможность свободного обращения Фета с материалом, гравировки его в различных ракурсах на своей строфе... Цветочки и дождик для Фета были так же важны в его хозяйстве, как для нас хорошие мостовые и исправные лифты» [1]. Сам Асеев тоже вскоре расстался с такими методами анализа; но для «Нового Лефа» они были типичны.

В той же книге Н. Асеев вновь пытается наметить общие основы поэтики (глава «Лирический фельетон»; название, как видим, весьма показательно). Кроме верности факту, это «стройность звуковых волн» [2], тяга «к новизне звуковой, к заостренности звучания стиха» [3], что отвечало устремлениям и других лефовцев (ведущая пружина образа — ритм и звук). Это — тоже упрощение. Текст-образ *целостен*, и лишь в пределах этой целости возможны различные «выпячивания», акценты. В недалеком будущем «Леф» подвергнется критике; вот одна из текущих статей 30-х годов: «Лефы начисто отрицали значение субъективных настроений поэта, отрицали познавательную способность искусства, отрицали образность литературы. Распад образа был характернейшим признаком гибели буржуазного искусства. Образ как единство перестает существовать. Каждая школа поднимает на щит одно из выразительных средств искусства: образ — троп — ритм — звукопись...» [4]

В то же время автор статьи замечает, что лучшие поэты «Лефа» — Маяковский, Асеев — нарушали его каноны и выходили «к изобразительной, познавательной поэзии» [5].

Это именно так.

---

[1] Н. Асеев. Работа над стихом. М., 1929, стр. 73.
[2] Там же, стр. 54.
[3] Там же, стр. 55.
[4] И. Гринберг. Реконструкция лирики. — «Литературная учеба», 1934, № 5, стр. 50.
[5] Там же, стр. 53.

Сам же пафос ошибок «Нового Лефа», связанных с лозунгом «литературы факта», опрощения и т. п., заслуживает внимания. Друзья из «Лефа» просто «перегнули палку», вульгаризовали то, что было *дорого самому Маяковскому*,— близость массе, простоту, точность стиля.

Однако нельзя не видеть, что «Новый Леф» порою возводил в канон и другие, совсем иные черты поэтики Маяковского («стройность звуковых волн, не скованных метром... заостренность звучания стиха»: см. выше у Н. Асеева). И это тоже не случайно.

Вопрос о стиле Маяковского 20-х годов рассмотрен у нас достаточно полно. Сошлюсь на отечественных специалистов разных школ, интересов. «Даже лефовец С. Третьяков в 1923 году отделял Маяковского от других футуристов как поэта, идущего к реализму и простоте»[1]. Однако же после этого Маяковский ведь написал такие произведения, как «Про это» (1925). Тут было примерно то же, что и с Багрицким позднее: новая манера уже пробивалась, но еще как бы чередовалась, боролась со старой... В дальнейшем новая закономерность у Маяковского все очевидней; она наступает с разных сторон, по всем линиям поэтики: «...переход Маяковского от условной, аллегорической образности к образности *реалистической*»[2] — вот главное в стихе позднего Маяковского, утверждает статья, специально посвященная эволюции этого стиля. По утверждению А. Метченко, основное в стиле заграничных стихов Маяковского — одном из принципиальнейших явлений в его поэзии второй половины 20-х годов — строго реалистический способ письма[3]. А вот и о более конкретных чертах того же процесса: «Если раньше Маяковский шел от гиперболы, от предельного преувеличения, которое как бы заменяло собой конкретные жизненные явления в их обыденности, то теперь он идет от обыденного факта, в котором уже сквозит обобщение, и тем самым от обыденной речи...»[4] «Происходило сближение но-

[1] А. Метченко. Творчество Маяковского. 1925—1930 гг. М., «Советский писатель», 1961, стр. 259—260.

[2] Г. Черемин. К вопросу о развитии мастерства Маяковского. — В сб.: «О мастерстве русских классиков». М., «Советский писатель», 1959, стр. 367.

[3] А. Метченко. Творчество Маяковского. 1925—1930 гг., гл. 2.

[4] Л. Тимофеев. Поэтика Маяковского. М., «Советский писатель», 1940, стр. 96.

вой поэтики, созданной Маяковским, с традицией классического стиха»[1]. «К... слиянию движения стиха и живой речи шел и пришел Владимир Маяковский»[2],— перекликается с Л. Тимофеевым более позднее исследование. Примеры легко умножить.

Таким образом, факт перемен в стиле у Маяковского можно считать вполне установленным; поэтому возьмем лишь два небольших примера:

Лезем земле под ресницами вылезших пальм
Выколоть бельма пустынь,
На ссохшихся губах каналов —
Дредноутов улыбки поймать.
Стынь, злоба!
На костер разожженных созвездий
Взвесть не позволю мою одичавшую дряхлую мать...

(«Мы», 1913)

Превращусь
 не в Толстого, так в толстого, —
ем,
 пишу,
 от жары балда.
Кто над морем не философствовал?
Вода.
Вчера
 океан был злой,
 как черт,
сегодня
 смиренней
 голубицы на яйцах.
Какая разница!
 Все течет...
Все меняется...

(«Мелкая философия на глубоких местах», 1925)

Перед нами — образцы крайних проявлений ведущих линий в лирическом стиле поэта первого и последнего периодов. Субъективность, граничащая с субъективизмом, набор метафор, как бы смешанных вместе и положенных под пресс, резкий символизм, отрывистость, «оголенность» образа, угловатость и условность самой речи — в первом случае; естественность лирического монолога, разговорно-реальный, «беседный»

---

[1] Л. Тимофеев. Поэтика Маяковского, стр. 97.

[2] З. Паперный. О мастерстве Маяковского. М., «Советский писатель», 1957, стр. 266.

тип поэтической речи, ритма и интонации, «спокойствие» в выражении самого переживания (внутренне крепкого) — во втором...

Не следует, однако, думать, что «смена стилей» была у Маяковского абсолютной. В целом стержень его поэтики сохранился. При огромной тяге к строгому слову Маяковский в общем все-таки остался поэтом *конструирующим*, субъективным по преимуществу. По сути, к 30-м годам он шел не столько к реализму в точном смысле слова, сколько, условно говоря, к синтетизму в стиле: в нем тесно сплелись и реализм, и субъективность — метафоризм, гиперболизм, условность, масштабность образных средств. Это ясно видно, например, в драматургии последних лет. Вот перед нами «Баня» с этими социальными самохарактеристиками Победоносикова и в то же время символическими, абстрактно-риторическими речами Фосфорической женщины. А вот известные строки: «Улица будто рана сквозная — так болит и стонет так...» (середина 20-х). Образность, типичная для Маяковского в целом — как для раннего, так и для позднего. Но раз так, то одни лишь эти слова поэта могут уже показать, как сложно обстоят дела с его стилевым реализмом. Обнаженное столкновение разноплановых понятий (улица — рана), романтический синтез, обобщенность взгляда (улица... так болит и стонет...), смещение конкретных признаков бытия — все это, быть может, и реализм в широком смысле, но никак уж не прямой реализм в отношении внешних стилевых форм. Маяковский остался сыном *своего* времени. Его путь к прямому реализму и *прямой простоте* также был условен. Примитивизм «Нового Лефа» был отражением *порыва* Маяковского к прямой «простоте», но не отражением реальной сути его поэтики.

Все это отчасти понимали уже и в первые годы маяковедения: «Сохраняя основные особенности созданного им поэтического стиля (гиперболизм образов, необычные словообразования, смысловая рифма, акцентно-интонационный стих и т. п.), Маяковский в дальнейшей поэтической работе стремится сделать свой стиль более доступным для массовой аудитории...»[1] Именно «сохраняя».

---

[1] В. В. Тренин. В мастерской стиха Маяковского. М., «Советский писатель», 1937, стр. 11.

В связи со всем этим небезынтересно вновь затронуть вопрос о стилевых традициях Маяковского, в частности об отношении поэтики его и Некрасова.

Сблизить обоих поэтов пытался еще А. Слонимский[1]. Для него поэзия Некрасова, как и Маяковского, «была реалистическим разрушением романтического канона», реакцией «в сторону... реализма (в смысле насыщенности вещными образами и приближения к повествованию)»[2]. Далее идут сопоставления в плане конкретной поэтики. Взяты совпадения отдельных образов, мыслей, подобия в типе инструментовки стиха.

Маяковского и Некрасова любят сближать и в наше время. Однако, представляется, во всем этом нужны уточнения.

Конечно, *роль* Некрасова и Маяковского в поэзии своих лет была аналогична; конечно, совпадает и основной пафос их творчества — движение поэзии к жизни, к обществу, активный тон стиха. *Но самые-то поэты — очень разные.* По стилевому типу они во многом противоположны. Напряженная революционность, буря, масштабность времени, когда формировался и писал Маяковский, склад его таланта, тесная связь раннего творчества с авангардистской школой — эти и другие факторы резко отграничивают его конкретное мироощущение, мировосприятие — а с ним и общую окраску, «тип» стиля — от того же у Некрасова. Это, кстати, давно понимают поэты — преемники Некрасова в стилевом отношении: вспомним суждения Твардовского о поэтике Маяковского, вспомним различные дискуссии послевоенных лет на эти темы... Открыто «интенсивный», преобладающе субъективный взгляд на мир — вот источник, основа стиля Маяковского (см. еще «Поэтику Маяковского» Л. Тимофеева, 1940). Объективность, строгая до полемизма реальность, «натуральность» слова — таков Некрасов (см. «Мастерство Некрасова» К. Чуковского и другие работы):

Внимая ужасам войны,
При каждой новой жертве боя
Мне жаль не друга, не жены,
Мне жаль не самого героя...

[1] А. Слонимский. Некрасов и Маяковский (к поэтике Некрасова). «Книга и революция», 1921, № 2 (14), стр. 5.
[2] Там же.

Слова однозначны и просты, речь лишена метафорически-романтической уплотненности, лирическая мысль развивается стройно и строго, «логически», и все это вместе подчинено одному — принципу естественности, невозмутимой органичности, стилевого реализма.

Подобие роли поэтов в литературно-общественном процессе, совпадение отдельных приемов (введение «грубых» образов[1] живой жизни, инструментовка на шипящие и т. п.) и другие сходства не должны от нас заслонять и существенной разницы — разницы общих стилевых типов.

Поэтому нельзя еще раз не подумать и о поэтических отношениях Маяковского, с одной стороны, и «наследников Некрасова» — с другой. В свое время критика и история литературы довольно упорно боролась с их «противопоставлением»[2]. Ныне совершенно ясно, что в стилевом отношении тот и другие являют собой разные типы, наследуют разные традиции; не замечать этого — игнорировать *реальные* факты творчества.

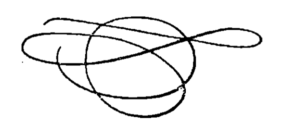
Нет смысла ставить точки над i; достаточно и того, что какие-то коллизии вновь наметились и осознаны; «простота», «факт и дух», общая традиция Маяковского — возможно, что эти вопросы вновь ждут у нас напряженного обсуждения не только в академической, но и в текущей публицистической критике.

---

[1] Чем, впрочем, в XIX—XX веках, как известно, отличались далеко не только Некрасов и Маяковский.

[2] «В работе... доказывается неправомерность противопоставления друг другу Маяковского, с одной стороны, и М. Исаковского и А. Твардовского — с другой, проводившегося некоторыми критиками» (Л. К. Швецова. Традиции Некрасова в советской поэзии в творчестве В. Маяковского, М. Исаковского, А. Твардовского. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1954.)

ПРАКТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА



В статьях Андрея Платонова отражается сложность его происхождения, воспитания, сложность тех ракурсов, в которых он видит эпоху.

Платонов прежде всего — художник-пластик; он не является представителем того рода художественного творчества, который условно называют философским.

Философично всякое искусство — иначе оно и не искусство; но бывают произведения, в которых напряжение духовной мысли определяет собою весь каркас и подробности художественного здания. Таков, например, «Фауст» Гете.

Платонов как повествователь выглядит иначе: для него важнее всего — жизнь, если можно так выразиться, в ее демократическом разнообразии, широте, полноте и живописной правдивости. Платонов как художник питает недоверие к людям «чисто» философского, мыслительно-аналитического склада — это, кстати, порой заметно и по его статьям; он любит людей и всю вообще жизнь совершенно объективную, «эпическую». Момент индивидуальности, резкости, духовного акцента он принимает на себя — на автора: эта его неповторимая «сказовая» интонация, внутренне отрицающая самое сказовость; эта его, ныне знаменитая, «несобственно-прямая речь», сгущающая в себе многоголосие быта и вбирающая, «утрирующая» речевые особенности переходной эпохи: единство «канцелярита» и фольклора, уникальную смесь новоофициального и старопровинциального жаргонов в народном сознании... Конечно, тут есть и традиция; недаром об этих чертах стиля Платонова

здесь говорилось и в связи с Чеховым; еще уместней снова вспомнить Лескова... И все это переплавлено автором, приведено им в строгую гармоническую систему — художественно «преодолено».

Эти черты художника при внимательном взгляде определимы, например, и по его статьям.

Платонов и сам не очень силен как собственно теоретик, чистый философ; чувствуется, как он тоскует, излагая «от себя» в некоторых статьях различные расхожие тезисы, принятые в тех или иных литературных группах 20—30-х годов, — группах, ныне не самых авторитетных для нас. Здесь и налет вульгарного социологизма, и различные сомнительные обобщения.

Все меняется, когда Платонов прорывается непосредственно к плоти искусства, к его художественной жизни. Чувство творца ведет его, он на ходу постигает и выговаривает такие вещи, на которые «чистому» теоретику требуются годы раздумий и чтения. Он вдруг становится и глубже, и шире, чем в заранее заданных себе же тезисах: такова неизбежная «логика» подлинной, крупной художественной интуиции. Он оказывается способен глубоко оценить не только сказы Бажова, но и опосредованное творчество А. Ахматовой. Он, как никто из теоретиков, видит, в чем преимущества и в чем слабость метода Шкловского в его подходе к Маяковскому, да и вообще к искусству. Глядя в дальнюю классику, он высказывает гениальные мысли о принципах отношения Пушкина к Петру и к Евгению — мысли, опередившие теоретиков-пушкинистов; неслучаен и сам интерес *художника* именно к «Медному всаднику» — одному из наиболее глубоких, актуальных и пластически совершенных созданий Пушкина, как говорится, по достоинству не оцененных, не разобранных еще и доселе; думая о Лермонтове, сразу же, минуя все опосредования и передаточные звенья, выходит на самые больные и сложные, духовно острые проблемы его поэзии (и хотя выводы неожиданны и весьма спорны, важен сам факт глубокой и верной *постановки* вопроса); проницательно говорит о месте в истории русской литературы таких писателей, как Короленко; наконец, на материале различных явлений зарубежной литературы протестует против фашизма и дегуманизации искусства; прекрасно

мыслит о роли природного, органического начала в нынешнем человеке и в поэтике творчества.

Из всего этого то косвенным, то прямым способом вырисовывается поэтика (как «свод правил»), принципы творчества, отношение к художественной технике самого Платонова.

Платонов из тех, кто идет не от собственно техники, а от образа, от характера, от близости литератора к духовному, к творческому началу в природе и в обществе; он склонен, по русской традиции, видеть в литературе действенное, пророческое начало. Причем литературе в *нашей* стране он придает особое значение, считая святое отношение именно к *Слову* национальной чертой характера (начало статьи о Лермонтове).

В самой литературе Платонов ценит не «литературный ряд», а верность внутренней логике, правде жизни, что подчеркивает неоднократно. Он ждет от искусства слова демократизма без упрощений, простоты без вульгаризации жизни и слова; особенно же он ждет любви ко всему живому, духовной полноты, будучи в этом смысле даже «экстремистом» и пуританином: одна из его «навязчивых» мыслей состоит в том, что даже наша большая классика после Пушкина не во всем отвечает этому принципу света жизни, любви и гармонической полноты бытия.

Платонов ценит народ, материнское и вообще женское начало жизни, ценит человека простого и трудового, рабочего; не случайны в этом плане его суждения о Макаре у Короленко сравнительно с Каратаевым у Толстого.

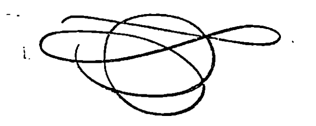
Если бы еще он мог оценить Лермонтова и его *такого* героя...

Вместе с тем одно из любимых хвалебных слов у Платонова — «мудрость»; именно не ум, не рассудок, а мудрость как понятие, обозначающее полноту разума, единство его с любовью.

Платонов искренно борется за нового человека нового общества, за гармонию не потусторонних, а земных человеческих отношений; слова «будущее», «забота о будущем» — для него всегда не пустые.

Все это определяет его собственно стилевые требования к искусству; подробности же, нюансы, «конкретику» этих его требований легко видеть в самих статьях...

ДОРОГА К ДОМУ



Осененный «Василием Теркиным», «Дом у дороги» как бы робко притаился в тени. «Теркин» эпичней, свободней, в нем больше разнообразия; в нем — опыт всей войны и народных буден, он шествует по своей большой колее одного из особенно признанных, главных произведений литературы великой войны; он занимает основное пространство тех лет, того периода в поэзии Твардовского. «Дом у дороги» же, в отличие от солдата — героя и балагура, как бы более молчалив, он более сам в себе; начатый в 42-м («Я начал песню в трудный год...»), оконченный в 46-м, он еще не может отделаться от близкого и словно бы дневного сияния «Теркина» — он сторонится, слегка туманится.

«Дом у дороги» — заветная поэма Александра Твардовского.

Созданный на голой любви и на голой боли, он не дает простора душе — не дает перевести дух; трудно читать, перечитывать «Дом у дороги». Нет никаких пауз, интервалов и послаблений; душа напряжена непрерывно — и не вздумайте читать это вслух: слезы не дадут опомниться, сомнут голос.

Как во всяком заветном, духовно крупном произведении, в «Доме у дороги», если подумать, можно «выделить» несколько слоев, троп, средоточий. Первое и очевидное — простая память войны, «жестокая память». Именно навязчивость этой памяти вызывала в первые послевоенные годы упреки тех, иных критиков в адрес Твардовского. Смысл был тот, что, мол, хватит, пора кончать, поплакали — и довольно. Война позади, надо строить жизнь — думать о живых, нечего все о жертвах, о жертвах.

Твардовский и сам понимал, что невозможно идти по дороге, все время глядя, оглядываясь назад — на тот сиротливо «заполненный товарищами берег», который «кроясь дымкой... уходит вдаль».

И, чуя там сквозь толщу дней и лет,
Как нас уносят этих залпов волны,
Они рукой махнуть не смеют вслед,
Не смеют слова вымолвить. Безмолвны.

Это написано в 1948 году — в продолжающуюся эпоху «Дома у дороги». Победные залпы — не только победа, но и последнее расставание с павшими, с которыми до этого — пока шла война и падали новые убитые — ты был «как бы наравне». Есть жестокая логика дороги — логика жизни. Если еще идешь, приходится именно идти, и, да, невозможно все время глядеть назад. Но и не глядеть — нельзя. Вот почему Твардовский будто неуверен — извиняется перед читателем, перед миром, перед собой (это уж из самого «Дома у дороги»):

...снова я до срока
Вернусь, товарищи, назад,
К той памяти жестокой...

Образ боли в этой поэме чрезвычайно глубок и, я бы сказал, сложен.

В этом произведении с напряженной силой скрестились две извечно мощные, извечно присутствующие черты, особенности Твардовского: предельное личное участие и предельная, как бы очищенная от всей руды, ставшая полным золотом собирательность образа. Твардовский как человек пережил войну вдвойне трагедийно, ибо в самом эпицентре несчастья оказалась его родная Смоленщина. Твардовскому, с его неизменно обостренным чувством родины, невыносимо было думать, представлять милую землю под сапогом, вспоминать убитых, разбитых, обиженных, разоренных и обездоленных. Поэтому он «слишком» чутко воспринимает потери и на самой-то войне — в окопах, а не только в местах, которые уже там, «под немцем». И вот эти две боли переливаются, плывут одна в другую и соединяются с третьим валом — повышенным, чистым, ответственным чувством *народа*, который переживает одну из главных

страниц своей патетической и нелегкой истории. И вот возникает сюжет «Дома у дороги».

Сюжет вызывает некое неуловимое недоумение, он неожидан, странен; но при второй мысли, при втором приближении он уже совершенно прост, очевиден, само собой разумеется в своем тихом величии. Скорбные списки убитых солдат, потерь под артобстрелами, бреющими самолетами, минами и всем прочим, сотни тысяч фамилий на обелисках, рыдания, вой и стоны на перронах вперемежку с криками и слезами радости: прибывают с запада эшелоны. «Встречайте воинов-победителей» — и их встречают... но встречают не только те, чьи отцы и братья едут домой, но и те, чьи никогда уже не вернутся.

И в 46-м году, когда еще слишком горяча память всего этого,— такой сюжет: *солдат* жив, солдат вернулся, пришел... а дома нет.

Дом — «в дороге»...

Да и в дороге ли?

Есть ли он вообще в мире?

Как будто есть: поэт открывает повествование мгновенно берущим за душу описанием, как идущие на запад — в последний бой — войска приветствуют этот *дом,* кое-как, как умеет движущийся к себе *домой*:

...О доме горестном, тобой
Покинутом когда-то.
И вот в пути, в стране чужой,
Я встретил дом солдата.

Тот дом без крыши, без угла,
Согретый по-жилому,
Твоя хозяйка берегла
За тыщи верст от дому.

Она тянула кое-как
Вдоль колеи шоссейной —
С меньшим, уснувшим на руках,
И всей гурьбой семейной.

Кипели реки подо льдом,
Ручьи взбивали пену,
Была весна, и шел твой дом
На родину из плена.

Он шел в Смоленщину назад,
Что так была далече...

Но то-то и оно, что мы до самой полной уверенности, до точки так и не знаем, *тот* ли это дом. Упорный и несколько раз повторяющийся — не случайный в поэме — прием Твардовского таков, что образы главных героев все время как бы двоятся-троятся, ширятся: они живые люди и одновременно они не сами по себе, они собирательны. Твардовский не раз по ходу дела словно заменяет своих героев, Сивцовых, другими — идущими рядом, ближе, дальше, вообще — другими «Сивцовыми»:

— Сивцов? Постой, подумать дай.
Ну да, слыхал Сивцова.
Сивцов — ну как же, Николай.
Так он — живой, здоровый.
Не твой? Ага, а твой Андрей?
Андрей, скажи на милость...

Но чем-то вроде дорог ей
И тот однофамилец.

Но как спросить сейчас,
Произнести хоть слово:
А нет ли здесь у вас,
В плену, его, Сивцова
Андрея?
Горек стыд.
Спроси, а он, пожалуй,
И мертвый не простит,
Что здесь его искала.

Но если здесь он, вдруг
Идет в колонне знойной,
Закрыв глаза...
— Цурюк!
Цурюк! — кричит конвойный...

Так что и дом в пути — может, тот (вероятно, тот, *«хочется»*, чтобы тот!), а может — все-таки и не тот: какого-то другого «Сивцова» (Иванова, Сидорова). Твардовский по-своему «жесток», он указывает на самые больные места потерь: убитые солдаты — да; но *еще и дома* нет: фашисты искореняют в тебе самое живое, исконное, что может быть в человеке.

Погиб за Родину — боль, но ладно — есть память, есть горькое утешение гордости; но нет — может, *он* еще и среди пленных; но нет, у тебя же в огороде ставят

последнюю жалкую пушку, чтобы хоть как-то прикрыть отступление; но нет, боль еще не исчерпана:

Вам не случалось быть при том,
Когда в ваш дом родной
Входил, гремя своим ружьем,
Солдат земли иной?
Не бил, не мучил и не жег, —
Далеко до беды.
Вступил он только на порог
И попросил воды...
Не бил, не мучил и не жег, —
Всему свой срок и ряд.
Но он входил, уже он мог
Войти, чужой солдат...

И чувствуешь: уж лучше бы сразу бил и жег...

Но нет, и это еще не конец: сам хозяин дома, униженный, как вор, является ночью в свой дом — и хозяйка тайком кормит его в пуне, чтоб на заре проводить вновь, второй раз — на *сей* раз пробиваться из окружения.

Но и это не все: семью, «дом» угоняют на Запад, в плен, в рабы; но и это не все: там у хозяйки родится сын.

Надо сказать, эти строки — из особенных даже в этой чуткой, плотной, лишенной тех пауз и провисаний поэме. Здесь Твардовский дает *всю* волю не только своей боли, но и своей любви. Он тут демонстрирует тот цельный, главный и несомненный гуманизм, который лишен полутонов, оттенков и сомнений и забирает именно своей прямотой и как бы детской ясностью:

И мать в кругу птенцов своих
Тепло, что с нею было,
Теперь уже не на троих,
На четверых делила.

В сыром тряпье лежала мать,
Своим дыханьем грея
Сынка, что думала назвать
Андреем — в честь Андрея,
Отцовским именем родным.

И в каторжные ночи
Не пела — думала над ним:
— Сынок, родной сыночек.
Зачем ты, горестный такой,
Слеза моя, родиночка,

На свет явился в час лихой,
Краса моя, кровиночка?
Зачем в такой недобрый срок
    Зазеленела веточка?
Зачем случился ты, сынок,
    Моя родная деточка?..

Живым родился ты на свет,
    А в мире зло несытое.
Живым — беда, а мертвым — нет,
    У смерти под защитою.

Целуя зябкий кулачок,
На сына мать глядела:

А я при чем, — скажи, сынок, —
А мне какое дело?..

Эти и живые, и строгие, как совесть, строки Твардовского,— теперь уж всегдашнее, вечное напоминание всем нам, порою путающимся в сложностях жизни, об ее исходных заветах. Здесь поэт во всеоружии своего добра и благого чувства.

Но не кончено испытание; поэма завершается на раздирающих душу и в то же время вызывающих слезы умиления сценах, как солдат пришел на родное пепелище и начинает думать о том, что — вот, он выиграл *эту, такую* войну, но и это еще не все — ему еще надо теперь позаботиться о том, как же вернуть свой дом? как найти его?

Присел на камушке солдат
У бывшего порога,
Больную с палочкою в ряд
Свою устроил ногу.
Давай солдат курить табак,
Сходиться люди стали,
Не из чего-нибудь, а так —
В свидетели печали...

Все *перевернуто* войной: все наоборот. Мало горя, так нет же, вот *еще*: солдат пришел, дома — нет.

Но солдату, как и всякому человеку труда, приходит в голову литое и неизбежное: что беду легче избыть, работая.

И он работает — живой, одинокий и ждущий... В этом, кстати, вечный оптимизм и надежда Твардовского. На щемящей ноте рефрена — «Коси, коса, пока

роса, роса долой, и мы домой» — кончается поэма; коса косит, и дом будет...

Да, «жестокая память», да, боль; но боль та, о которой поэт имеет право сказать:

Прошла война, прошла страда,
Но боль взывает к людям:
Давайте, люди, никогда
Об этом не забудем.

Любители короткой (а не «жестокой») памяти найдутся всегда — но есть «Дом у дороги», есть «Дома у дороги» (применяя расширительный, собирательный ход мысли самого Твардовского) — и о правде, о боли, о надежде и гуманизме эпохи будут судить по ним, а не по словам «хитрых». Ибо у них нет боли и нет любви.

Кроме военного, трагедийного, личного, собирательно-народного, в «Доме у дороги» видны многие иные «слои», «планы». Эта поэма капиллярно связана со всем творчеством Твардовского, особенно — с поздним, последним его периодом. Эти связи ныне помогают уяснить и самое поэму.

Перевозчик-водогребщик,
Старичок седой,
Перевези меня на ту сторону,
Сторону — домой...

Этот мотив так или иначе рвется, варьируется, мучит поэта во многих стихотворениях, записях, размышлениях; «дом» как дальний символ, как заря детства, как нечто высокое и простое неизменно всплывает в сознании, перед глазами Твардовского как избавление от утомившей суеты, от надсады быта, от жизни внешней и эфемерной. «Дом» Твардовский понимает широко и именно символически. Он вовсе не прославляет «тихие семейные радости» в пику простору и широте мироздания; он понимает дом как связи человека во времени, как прочность, как несомненность жизни, наконец, как единство всего «работящего» человечества: у всякого — дом, и всяк работает и делает главное, не мешая другим — таким, как он.

Сквозь всю поэму, да и сквозь все вообще творчество Александра Твардовского виден настойчивый, если даже не навязчивый, образ пути, дороги. «Дом у дороги», «За далью — даль»... Многие метафоры, символы

Твардовского построены на этом: «Я еду. Малый дом со мною, что каждый в путь с собой берет...» («За далью — даль»). Дом — и путь.

Человек — странник на Земле и во человечестве; он в пути — он ищет свой дом; путь его трагедия — он приходит, а дома нет; он прошел все огни и воды и медные трубы — а дома нет; но дом — дом есть, он спешит к нему — он сам идет: они ищут друг друга; найдут ли?

Легко потеряться под вечным огромным небом, на этой простой и маленькой для Вселенной, но большой для отдельного человека планете — Земле — Земле, столь много, бурно и патетически испытавшей за свою «небольшую» историю и особенно — в этом, нашем, двадцатом веке, вступившем ныне в свою последнюю четверть; но *есть* надежда для человека, умеющего работать, любящего дом — дом в душе, даже если нет его «тут, всамделишно», под руками,— ищущего своей связи с людьми и миром.

Таков один из последних — наиболее широких, наиболее символических планов поэмы.

Ибо вся она, как и подобает большому явлению любви, заботы, как бы расходится вокруг себя концентрическими кругами, радужными поясами ровного и светлого света. Есть ближние — более видимые, ясные, «конкретные» круги: война, живая боль, любовь, память; есть круги более дальние и широкие— дающие ощущение простора и великого, таинственного смысла дороги и дома — Жизни...

Само *слово* Твардовского в этой поэме мучительно обнажено: обладает именно простотой и весомостью металла. Он несколько матовый, в нем нет средоточия блеска, сияния; но он металл и ничто другое — он «гол», несомненен.

Словесная метафора, как и обычно у этого поэта, не выделена: в ней нет типичного для романтиков совмещения слишком дальних пластов жизни, «сопряжения далековатых понятий» (Ломоносов), уводящих в сферы субъективного синтетизма, вообще изобразительно-субъективного начала: «И зеленою кровью пьян биплан» (Тихонов). Твардовский предпочитает или прямое собирательное слово, или ту внутреннюю весьма напряженную и объемную, но внешне незаметную метафору,

которая основана на олицетворении (связанном, конечно, все с той же обобщенностью, силой чувства, непрестанно очеловечивающего, *душевно* осваивающего любой материал), основана не на «схлесте» откровенно разноплановых понятий, а на самой описываемой жизненной ситуации, понятой внутренне просторно.

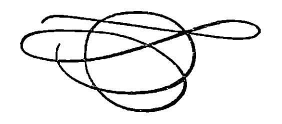
Вспомним одну из строф, приведенных выше:

Живым родился ты на свет,
А в мире зло несытое.
Живым — беда, а мертвым — нет,
У смерти под защитою.

«Живой», «зло», «смерть» — все такие «абстракции» у Твардовского вообще часто выступают как одушевленные символы, как действующие лица — представители широких противостоящих сил мира: «Как с мертвыми прощаются живые»... Картина исполнена символики и при этом естественна. Особой силы метафора, данная в последней строке, подготовлена незаметным очеловечиванием отвлеченных понятий, начатым еще в первых. Не только «зло» («несытое» сразу придает этому слову конкретность), не только «живой», но и сами «мертвые» восприняты как живые: им нет беды, то есть они как бы — здесь же, в нашем мире, но только ограждены от жизненных бурь. Кем же ограждены? «У смерти под защитою». В этом образе, где смерть выступает как благое и охраняющее человека начало (и в том — колоссальная *внутренняя* диалектика метафоры, скрещивающей в себе столь «взаимоснимающие» начала), ощущения от немецкого концлагеря переданы, быть может, четче, чем было бы в долгом и скорбном перечислении вещественных ужасов. «Живым — беда, а мертвым — нет, У смерти под защитою» — такие строки о войне и о плене не изгладятся в памяти... Напряженные олицетворения, столкновения собирательных образов, сила прямого чувства, открытость, объем литого короткого слова — все это лишь внешние, «стилистические» проявления того большого и общего, что заключено в поэме.

Ее «голое» и прямое боль-слово, ее простой и «странный» сюжет, ее живая символика, духовная собирательность наводят на мысль о новой силе правды и доброты, о мудрости и еще о каком-то братском, объединяющем чувстве со всеми людьми.

В конечном счете — о силе и несомненности бытия,



В поэзии Вознесенского всегда есть будоражащее начало, которое свидетельствует о присутствии жизни. Правда, жизнь эта «какая-то взвинченная», эйфорическая. Ее можно сравнить с атмосферой дружеского пира. С одной стороны, говорят умно и жарко, жизненные энергии сгущены; с другой же — некто встанет наутро, посмотрит в окно на падающий снежок и подумает: «О чем, собственно, была речь?»

Сравнения хромают, а всякая жизнь достойна разбора. Мне кажется, неправы те, кто эти годы говорил о «падении» Вознесенского. Тому не понравился цинизм «Баллады яблони» (да и кому он может понравиться?), другой видит за ритмом и гибкостью образа одну риторику, третьему не по душе «холод»; четвертые вообще находят лишь безнравственность, неуважение ко всему, отсутствие человечности и иное столь же серьезное и печальное для поэта.

Вот вышли новые книги поэта, и мы — конечно, настраивающие себя на объективный лад, но уже невольно предубежденные — открываем, думаем: «Ну, сейчас начнется... Алюминии, аэропорты...» Оно, действительно, начинается; но мы — в сущности, долго не читавшие его как следует — все-таки не можем тут же не почувствовать напора энергии и культуры.

Вознесенский мыслит рельефно, он чужд плоскостности и скуки — смертельных врагов творчества, о чем мы как-то забыли; за ним — дыхание поисков XX века и власть ритма, который не является только ритмом, а оформляет, «объективирует» вихрь мира:

Ты пролетом в моих городках,
ты пролетом
в моих комнатах, баснях про Лондон
и осенних черновиках,

я люблю тебя, мой махаон,
оробевшее чудо бровастое...

Ах, отчаянный гончар,
полубес,
чем глазурный начинял
голубец?
Лепестки твои, кустарь,
из росы.
Только хрупки, как хрусталь,
изразцы...

Вознесенский — поэт, и с этого, мне кажется, следует начинать всякий разговор о нем; желание доказать, что он просто не поэт, высосало кровь из многих критических суждений о нем и вообще было непроизводительной тратой сил литературы и критики; кроме того, когда так много лет доказывают, что кто-то не поэт, а сами эти доказательства лишь способствуют популярности поэта в отечестве и за границей, то невольно приходит старое:

Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.

Он риторичен, мысль его дедуктивна — не органична, а заданна? Ну да, так бывает у Вознесенского. Он дает тезис — и далее «разматывает» его:

Когда спекулянты рыночные
прицениваются к Чюрленису,
поэты уходят в рыцари
черного ерничества...
Но самое черное ерничество...
Но самые черные ерники...
Мой бедный, бедный ерник!
Какие ж твои молитвы?

Но каждому, знакомому с поэзией, в общем-то, известно, что упомянутое в принципе непохвальное качество может быть свойственно даже и крупным поэтам; поэзия в подобных случаях достаточно «цинична». Ведь всякое свойство стиля может выступать как бы на разных уровнях, в разных слоях. На одном уровне это —

промах, на другом уже — «стилевой прием», то есть нечто сознательное — возвышение над сырым материалом, проявление художественной воли; на третьем — вообще органическая черта таланта.

У Вознесенского это чаще всего — прием, близкий к органичности. В приведенном примере публицистика сознательна, как сознателен и ввод «эпатирующего», но внутренне очень ритмичного слова «ерничество, ерники».

Любопытно, правда, что сам Вознесенский, вот уже много лет выслушивая упреки в «дегуманизации» и подобном, порой для доказательства обратного как-то судорожно прибегает к риторичности как таковой — на первом, непоэтическом ее уровне. Здесь он спешит провозгласить те тезисы, в отсутствии которых его упрекают. Это началось еще в «Озе»:

Все прогрессы — реакционны,
если рушится человек...

Причем именно за эти истины (конечно, бесспорные сами по себе) его порой хвалят, а за прием, лишь выдаваемый за риторику,— ругают.

Другое, и куда более тяжелое, обвинение Вознесенскому — это уже упомянутый «антигуманизм» и внутренне соединяемая с ним, как теперь говорят, бездуховность (хотя вообще антигуманизм и бездуховность — тоже разное).

Тут его защищать труднее, но не потому, что он действительно антигуманен, а потому, что вся манера его опосредованная и, при всей взвинченности, «зажатая»; бывает в поэзии и такое, и, честно говоря, опять-таки любому, кто соприкасался с ней, с поэзией, особенно с поэзией новейшей, с «поэзией века», этого объяснять не надо.

Но текущая критика наша, пусть умная и тонкая ныне, еще нередко требует от поэта обыкновенной прямолинейности, лишь камуфлируя это требование якобы пониманием «нюансов и оттенков»; по сути, лозунг:

На проклятые вопросы
Дай ответы нам прямые —

сплошь и рядом остается в силе. Вознесенский, конечно, беззащитен перед такой системой мер.

Он не антигуманистичен, но гуманизм его, повторяю,

опосредованный и «расколотый»; он задавлен иронией, нарочитой «сдержанностью чувств» при общем обострении психических импульсов и напускном цинизме, долженствующем скрывать душу, которая от неких взоров в желтую кофту укутана; стиль этот подробно разработан в новейшей поэзии. Вот образец этого стиля у Вознесенского:

Визжат мальцы рожденные
у повитух в руках,
как трубки телефонные
в притихшие века...

Это антигуманизм? вовсе нет; но поэт как бы стыдится откровенности — и говорит «укутанно». Однако все-таки именно в связи с этим приемом следует перейти к иному разговору.

Чем раздражает тех или иных читателей Вознесенский?

Ведь он — раздражает; с тех пор как его прославил Асеев статьей «Как быть с Вознесенским?», прошло уже немало лет, и, как говорится, споры не утихают. Казалось бы, сама констатация этого факта комплиментарна для поэта; с этого мы как будто и начали; но споры эти какие-то странные. Я редко видел человека, который *безусловно* хвалил бы Вознесенского, тем более — умилялся им; да, именно умиления я не видел.

Вознесенский — поэт, но поэт тех свойств жизни, которые нам — как бы это сказать — сейчас не хотелось бы видеть в соединении с именем поэта, с поэзией. Мы немного путаем все эти вещи. Нас раздражает та жизнь, точнее — та атмосфера, в которую вводит нас Вознесенский; и мы говорим: он не поэт, он не гуманист.

Вознесенский принадлежит той сфере жизни, о которой любят говорить: «Это XX век...»

Вознесенский, как это, может быть, ни странно звучит, поэт прошлого в нашем веке. Поэт прошлого именно для нашего века. Мы так привыкли, говоря «XX век», иметь в виду «все новейшее», что не заметили, как сам-то «XX век» идет к концу, и у него уже есть свое прошлое и свое будущее — выводящее нас в XXI и далее.

Как оно и водится в истории, в жизни, некая часть будущего вторым планом прошла и через сам уходящий

век, время от времени выступая на поверхность — давая знать о том, что она — ничего себе — существует, движется, хотя кто-либо и забыл о ней; она напоминала о себе и во взрывах революций, и в тихом шелесте листьев.

Ныне чем далее, тем более она явственна; я не хочу высказать тщеславную мысль, что XX век был физическим, техническим, а XXI будет гуманитарным; несть спасения в сталкиваниях лбами различных начал жизни; они, каждое по-своему, идут, развиваются и сами найдут свое соотношение; мы иногда слишком страстно «урезаем» нечто по принципу «этого нет, потому что у меня другие вкусы, у меня другая профессия»; я здесь не поддамся этой ошибке — от нее и так уже много бед в нашей прозе, поэзии и критике.

Но факт есть факт, что Вознесенский-то «ударен» прежде всего тем, что можно условно назвать техницизмом жизни, и даже на самые проблемы гуманизма смотрит сквозь это — не может выйти из атмосферы «механических сил». При этом надо помнить, что сама «техника» — это еще не жизнь; но мироощущение, капиллярно пронизанное техницизмом,— это одно из явлений *жизни* века, и это серьезно. Причем и с мироощущением все не просто. Техницизм Вознесенского — это, может быть, больше борьба со своим же техницизмом, чем подчинение ему; но тем-то и отличается Вознесенский, положим, от человека, который живет так, будто проблемы душевного техницизма вообще нет на свете.

Отсюда тянутся многие и многие нити его стилистики; техницизм, конечно, уже не сам по себе, а вырастает до символа и ключа поэтики; бытовые реалии, моральные категории, сам темп, мелькание жизни, ее лязг — все связано с этим.

Два разделившиеся эха
в них пели, плакали, свистели,
как в двух расстроенных, ореховых,
стереофонических системах...

Понятно, что и Микеланджело, и прочие исторические титаны говорят порою в системе технического века; а как же иначе? Не для того Вознесенский уходит в историю, чтобы заниматься только историей. Вновь и вновь пытается он столкнуть между собою исконное и

новейшее, природное и машинное; и это лишь один из наиболее острых случаев все того же приема, мироощущения:

В текстах порой открывались цитаты из
«Страшного суда» и незавершенных
«Гигантов».

Дух создателя был един и в пластике, и в
слове — чувствовалось физическое
сопротивление материала, савонароловский
своенравный напор и счет к мирозданию.
Хотелось хоть в какой-то мере воссоздать
не букву, а направление силового потока,
поле
духовной энергии мастера.

Кстати, Вознесенский часто выступает как поэт-книжник, поэт гуманитарной эрудиции; эрудиция его органична; но и тут редко он удерживается от искушения соединить духовное и техническое, что видно и в тех же цитатах...

Не слишком ли проста отмычка? И «вы что, против технического прогресса»?

Нет, я лишь говорю, что XX век на какой-то момент, ныне пройденный, вдруг заподозрил, что техницизм есть сама *суть* жизни, что напор механических сил таков, что невозможно уже считаться ни с какими другими силами.

Эти «другие» — стихийные и природные, духовные и мыслительные, светлые и органические, бурные и гармонические — силы, повторяю, непрерывно и могуче напоминали о себе то гулом революций и бурь народных, то утренним, извечным блеском природы после дождя, то простой синевой неба, то спором философов на некие темы, не имеющие, казалось бы, никакого отношения к наращиванию машинной мощи человечества, но имеющие отношение к его моральной и мыслительной мощи,— а следовательно, и к машинной в конечном итоге; короче, речь идет о том, что «техническая» (термин этот, конечно, расширительный) сила века будет расти, мы боремся за это, но она должна расти в подчинении у тех социальных, нравственных и природных, «исходных» сил, без которых она бессмысленна и опасна не только внешне, но и внутренне. XX век все более понимает это

и, видимо, передаст это понимание, это выстраданное старое, но новое, новое, но старое знание XXI-му.

В разных факторах сказывается это. Недаром в развитых капиталистических странах у молодежи отвращение к технике и комфорту: известно, что не сама техника виновата, а то, что ее выдают за суть жизни. В социалистических странах ситуация иная, сам XX век иной, чем на Западе: техника не давит на весь стиль жизни. Но недаром у нас столь трогательное оживление любви к природе — ко всем этим оленям и зайчикам, и голубым небесам, и зеленым листьям, некогда забытым на какое-то время, но даже не знающим, что о них забывали,— живущим себе, тихо меняющим сами себя в строгом соответствии с временами года, с законами своей вечной родины; недаром в нашем обществе столь искреннее, резкое и порой даже болезненное возобновление внимания, любви к нашей большой классике — к русской классике XIX века, всегда имевшей дело с главными категориями *человеческого, духовного* (а не механического) существования.

Вознесенский — поэт — давно знает все это:

> Все прогрессы — реакционны,
> Если рушится... —

но сам он — поэт другого, и знает и это — о себе.

Он поэт того прошлого, которое на некий исторический миг овладело некоторыми умами «типично XX века»; того прошлого, которому почудилось, что можно — без простой теплоты, без давней традиции, без прямой любви, без «неопосредованного» чувства, без открытой гармонии, без ясного, свободного разума, без природы, без неба — а лишь на одной новизне, на скорости, на углах и четких линиях, на технике, на фантастике, на механике, на крутой энергии, на (узко понимаемой) «практике», на (механически понимаемой) науке; как сказать.

Был момент, когда *сам* XX век давал некоторые основания для такой трактовки жизни.

Но если и был, то давно прошел.

Да и был ли...

Положение Вознесенского, при всех его успехах и здесь и в остальном мире, неуютно; он не может не видеть, что в последние годы неуловимо меняется даже

и сам Образ Поэта, принятый публикой; опять пошли в ход «старые» категории: искренность, простота, свобода и благородство тона, полнота чувства (а не «эмоция»), возвышенность стиля, умиление, любовь, духовная глубина, наконец, романтизм в самом «неопосредованном» значении этого слова; вновь пристально вспомнили о Блоке и о Есенине; от поэта ждут понимания природы, высоких, а не «амбивалентных», гражданских чувств, красоты мира, его глубины и мужества; ждут высокой «наивности» и бесспорных слов.

Вознесенский понимает все это; вообще он выше своего «подсознания»; он душой понимает и традицию, и все прочее, и даже прямую теплоту:

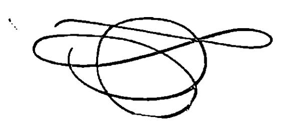
Не до муз этим летом кромешным.
В доме — смерти одна за другой.
Занимаюсь квартирообменом,
чтобы съехались мама с сестрой...
Мать снимает пушинки от шали,
и пушинки
летят
с пальтеца,
чтоб дорогу по ним отыскали
тени бабушки и отца...

И он человек поэтически более искренний и ответственный, чем ему иногда приписывают, но *именно поэтому* он и не может быть менее собой, чем он есть.

Порой он пытается, но ему не удается: он — поэт, притом поэт с чувством пути, а раз так, то и сразу видно, где свое, а где — та попытка; но, в сущности, он чаще всего именно верен себе; то есть верен своему материалу и атмосфере — XX веку в несколько уже старом, прошедшем значении этого слова.

Спасибо, что свечу поставила
в католикосовском лесу,
что не погасла свечка талая
за грешный крест, что я ношу...

«Век шествует путем своим», а поэт — своим; у каждого поэта свое назначение.



Чтение «Собора» радует уже и потому, что вызывает высокие и несколько забытые нами историко-литературные образы. Автор и переводчик представили нам материал, ведущий на авансцену тени Шекспира, Пушкина, Гете как автора «Фауста», Мицкевича, французских и литовских драматически-поэтических классиков; нет нужды объяснять, насколько интересны сейчас такие традиции, ассоциации, само ощущение такого типа творчества. Мы, отчасти уже привыкшие к деловитой прозе или к слишком специализированной, профессионализированной поэзии, вдруг вновь вспоминаем, что есть в искусстве философско-возвышенное начало, что есть поэзия широкого полета, духовного простора. При этом в тексте присутствует оригинальный оттенок, состоящий вот в чем. Исторический материал, даваемый Марцинкявичюсом, вероятно, тяготеет к шекспировскому типу и соответственной стилистике; перевод же Д. Самойлова по своей словесной фактуре тяготеет скорее к пушкинскому началу — более строгому, стройному, менее «грубому», экспрессивному, романтическому. Учитывая общий характер поэзии самого Д. Самойлова, это естественно. Такой дополнительный внутренне-стилистический контрапункт сообщает словесной ткани «Собора» добавочную стереоскопичность:

Зачем я здесь? Чего я здесь хотел?
Полюбоваться на ее мученья?
Или утешить? Чем утешить? Ложью?
Недаром говорят, что душегуба
Влечет увидеть жертву... Вот и я
Вернулся... здесь тот склеп, откуда к небу
Взывает грех мой о возмездье правом!

О господи, ты покарал меня
Всего ужаснее — не покарав.
Оставил жить, страдать. Как все на свете...

Проблематика этого произведения, как того и требует сам жанр стихотворной драмы, трагедии, тоже возвышенна и торжественна. Здесь ставятся различные последние вопросы человеческого бытия и истории. Наиболее очевидный из них связан с двумя главными противостоящими персонажами. Герои «Собора» — зодчий Лауринас и архиепископ Масальский, олицетворяющий собою духовную и светскую авторитарность накануне гибели феодального строя. Как и следует ожидать, отношения их неоднозначны; Масальский достаточно умен, Лауринас достаточно стихиен и неровен в своем поведении и замыслах, чтобы образовался клубок противоречивых страстей. К этому, конечно, добавляется любовная коллизия: оба любили женщину, мать сына Масальского. Последний не прочь приласкать Лауринаса, если тот будет заниматься своим делом и не лезть в чужие дела; Лауринас, в свою очередь, как беспокойный и чуткий творец, делая свое дело, при этом только и успевает, что вмешиваться в чужие дела, и не может распутаться с этим.

Однако если бы ситуация ограничивалась этими традиционными коллизиями, все было бы проще; но Марцинкявичюс стремится прозреть логику жизни дальше банальной дилеммы феодального государства и свободного искусства.

Следуя букве истории, а может быть, при этом отчасти размышляя, например, и над опытом «левого» искусства XX века, поэт ставит вопрос о прямом участии художника в современной ему бурной политике, притом политике романтической, но внутренне не подготовленной. Этим последним обстоятельством Марцинкявичюс, конечно, несколько облегчает себе задачу, чем, может быть, и объясняется некоторое «провисание», зияние во второй половине произведения: все слишком ясно заранее и автору и нам; нет того напряженного «равновесья диких», спонтанных сил, которыми поражает нас, например, Шекспир в своих третьих — пятых актах. Марцинкявичюс, как и всякий серьезный деятель возвышенного искусства, чувствуется, все время ощущает потребность в том композиционном равновесии добра и зла, взятом

с тайной позиции добра, которым и отличается такое искусство; но расстановка сил слишком предрешена. Лауринас, которого посетило дивное видение — будущий вильнюсский собор, вскоре, как это бывает с художниками, временно отходит от своего замысла душой, забывает о своем назначении и погружается в бытовые и социальные страсти, связанные с подготовкой восстания.

Неопытный в этой сфере, он тут же начинает попадать в разные драматические и постыдные положения; то Масальский щадит его талант, но казнит его товарищей, и на этом основании бунтующие сограждане обвиняют его в предательстве; то, наоборот, он становится во главе самих бунтующих, но ведь восстание заведомо не подготовлено и обречено, и Лауринас знает об этом; кроме того, сам народ еще не совсем ведает, что творит,— и тут встает третья проблема «Собора». Она связана не только с традиционным «личность — народ», но и с пушкинским «народ безмолвствует».

Вовсе не модернизируя самое историю и стараясь просто добросовестно понять, что же происходило в Литве на рубеже XVIII—XIX веков — на рубеже феодализма и новой эры, о чем и сам предупреждает в предисловии, поэт говорит о трагедии народа, застигнутого европейскими (Французская революция) ветрами в те времена, когда сам он еще только готовился к новым ветрам. Итогом было преждевременное восстание, раскол самого народа, усталость, разочарование, проникшие внутрь его, и — поражение после самой победы.

Итак, Лауринас?

Он одинок, он — на грани гибели; впрочем, вдали гибнет и умный его враг-покровитель — Масальский; но Собор — символ родины — Собор будет, он уже вот, въяве, и в этом ныне — смысл жизни; и одинокий живой ребенок играет у паперти — ребенок, неизвестно чей сын: то ли крестьянки, надрывно причитающей у Собора над погибшим, то ли — самой героини, пережившей такое же горе; важно, что он есть, он жив, что он символизирует будущее.

Вообще-то, в таких вот символах заметна и некоторая слабость: символ слишком ясен; в нем слишком просматривается дно. В этом отношении «Миндаугас»,

предшествовавший «Собору», был более плотным и плотским; а, например, в поэме «Стена» символ тоже чрезмерно прозрачен.

Повышенная символичность вообще присуща литовской поэзии, и в частности эпической поэзии Марцинкявичюса; в принципе, это — черта стиля, а не промах его. И тут литовцы не одиноки в нынешнем литературном мире; достаточно вспомнить латиноамериканскую прозу, драматургию, японский роман, чтобы увидеть тот же прием (хотя и иначе направленный). У нас — армянские, молдавские прозаики, грузинское кино... Порыв к синтезу, стремление освоить главную закономерность жизни — вот откуда это.

Но бурна, сложна жизнь, и простая символика не всегда справляется с этой сложностью.

В «Соборе» чересчур много проблем, чтобы их можно было свести в одну точку; конечно, тут можно бы сказать, что не надо было их брать столько; но Марцинкявичюс прав, что он взял, что он дерзает; но просто он здесь столкнулся с той величайшей трудностью условно-поэтического искусства, которая заключается в соединении повышенной духовности его с ощущением целостности, органической спонтанности, имманентности жизни; искусство бытовое легко выходит из этой коллизии — оно сохраняет органичность, но за счет полета и духа; с другой же стороны есть опасность абстракции и того просчета, который состоит в подмене органичности «синтезом», то есть именно сопряжением извне неких отдельно взятых начал, «проблем». При органичности проблемы сами встают из текста; при «синтезе» они все-таки ощущаются не как химическое целое, а как ткань со швами. И поэт отчасти не избежал этой трудности; он и сам не хочет постановки «точек» — не дает тезисных, однозначных ответов на те вопросы давней истории, которые прошли перед нами; да и какие однозначные ответы могут быть на эти вопросы о «духе и действии», столь актуальные ныне для нас в истории, на вопросы о народе и его победе как самой победе и как пути к будущему, до которого было еще 200 лет? Но все-таки есть оттенок соблазна, и вот — перед нами символы: собор; играющее дитя.

Сводит ли это композиционные концы?

Может быть.

Но хотелось бы и той мощной конкретности в самой возвышенности, которая уже не нуждается во внешней символике; которая, кстати сказать, проявилась бы и в самой стилистике, в «языке»,— местами грешащем хотя и эмоциональной, и возвышенной, но все же — риторикой, особенно в психологически напряженных, «надрывных» местах. Здесь поэт «забывает», что искусство, как и всякая духовная деятельность, тоже не только восклицает, но и расчленяет, в самой своей органичности; он боится той условности, которая является непременной чертой им же принятого стиля. У Шекспира Ромео, прежде чем войти на балкон к любимой, произносит монолог, где подробно описывает свои чувства; именно такая условность возмущает в Шекспире Толстого, но каждому свое. Шекспир действует по законам поэзии, а они по-своему жестки и непреложны; «Собор» живет по тем же законам, но местами есть нарушения — срыв воли, невыдержанность стиля. Бытовая правда вскрика и выкрика не всегда становится правдой искусства:

Скажите, как же уберечь Собор,
Пускай обманный, пусть самообманный,
Как уберечь его от страшных сил?
От угнетения и от насилья...
Ха-ха! Шутник! Сказал бы лучше, как
От самого себя сберечь мечту,
Любовь и веру, собственную правду...

Мысли верные, но недостаточно поэтически выраженные. Причем видно, что дело здесь в авторе, а не в переводчике. Ю. Марцинкявичюс в последние годы в возвышенно-поэтической форме пристально исследует историю родного народа и попутно — общие законы истории и «духа в ней». Нечего объяснять, как труден, но и благороден, почетен предмет. В общем и целом поиск идет успешно. Поэт находится в русле большой культуры, а произведения его становятся достоянием всей советской поэзии. Критерии оценки — соответственны.

Но эпос и драматический эпос — это *все же* не все о Марцинкявичюсе...

Он время от времени преподносит уроки, которые заставляют вновь задумываться о законах литературного процесса как целого...

Понятно, что две эти поэмы, напечатанные на рус-

ском языке, для литовского читателя не новость; но поскольку они все-таки и реально более поздни, чем его эпические и эпически-драматические произведения этих лет, то мы и можем делать свои выводы.

Судя о явлениях литературы последнего времени, мы иногда начали забывать, что всякий художник полнее и таинственнее, чем он сразу кажется; что искусство многообразно и неожиданно; что поэзия — не желтый перекат, а скорее синий омут.

Мы все как-то слишком специализировали — расставили «на места».

Мы даже забыли о соотношении художественной индивидуальности и законов жанровости — мы стали путать то и другое. Нам кажется, что такой-то должен писать то-то, а такой-то — то-то. Тут эпос, тут лирика, тут «детская литература», тут критика, тут «художественная проза»...

Но духовная жизнь едина, и большая художественная индивидуальность сопротивляется всем этим распределениям по ранжирам. Жанры на то и существуют, чтобы предоставлять художнику стройные формы для *разнообразного* воплощения его индивидуальности, для выявления *полноты* ее; и Марцинкявичюс вновь нам напоминает об этом.

Его уже поставили на «его» полку: он эпик, он драматург; он...

Но всякий, знакомый с законами внутренней жизни искусства, мог бы ожидать, что закон художественной полноты вот-вот поведет Марцинкявичюса в «другую» сторону; что у него создалось накопление энергии, требующее смены ритмического и созерцательного ракурса.

Действительно, «Поэма огня» и «Homo sum» — «неожиданно» иного склада, чем эпические или эпически-драматические, «строгие» по стилю «Кровь и пепел», «Стена» и драматическая трилогия. (Впрочем, в «Стене» уже были признаки этого нового; такое тоже непреложно: новое накапливается исподволь — и наконец выходит на авансцену.) Они решены в субъективном плане не только по внешнему стилю, но отчасти и по методу: в них есть элемент «визионерства»; ассоциативный принцип довлеет над повествовательным.

Через «сугубо личное» восприятие и заветные обра-

зы Марцинкявичюс выражает социальные и нравственные идеи, неизменно важные для его творчества. Соединяя символику с публицистикой и тем, кстати, обнаруживая одну из общих особенностей, присущих, условно говоря, литовской школе поэзии,— Марцинкявичюс напоминает о детстве и Хиросиме, о любви и жестокости, о природе и социальной патетике:

Я произнес чуть слышно слово:
Жизнь...
Зачем касаться
Этого позора?
Зачем тревожить
Дремлющее зло?
О, только б усыпить,
Сокрыть,
Заставить
Развоплотиться,
Кануть без следа!
Но было поздно,
Было слишком поздно.
Из уст
Внезапно
Вырвался огонь...

При этом сама предельная индивидуальность, «подсознательность» пафоса и поэтики, как и следовало ожидать от поэта, выступает не сама по себе, а как последняя искренность, убедительность, ведущая к высоким духовным проблемам мира: «Из уст внезапно вырвался огонь».

Здесь Марцинкявичюс выражает то, чего нельзя было выразить через объективные характеры и коллизии, но что все равно было внутри него и требовало выхода.

Второй урок, который преподносит здесь Марцинкявичюс, тоже небезынтересен.

Много было стычек в последнее время по проблеме, которую можно обозначить как антиномия «разум — органичность», «фольклор — интеллектуализм». Для некоторых стало неписаным правилом считать эту задачу неразрешимой, эти начала — несоединимыми.

Русская поэзия и проза в их большой традиции всегда умели выражать то в этом и это в том: «Да здравствуют музы, да здравствует разум» — через запятую; Василиса Премудрая и мудра и прекрасна.

Мне кажется, заслуга литовской поэзии последних

десятилетий, и прежде всего Марцинкявичюса, а также Малдониса, Декутите, в том, что она резко и по-своему напомнила о возможности дружественных отношений этих двух начал; о том, что фольклор мудр, а современный разум может быть фольклорен, народен, природен и органичен:

Да будет дождь!
Пускай он льет и хлещет,
Пусть пепелище
Зарастет травой.
Пусть запах детства
Возвратится снова.
Как пахнет детство! ..
Я играл под сенью
Высокой пирамиды,
Как песок,
Пересыпая время
Из ладони
В ладонь...

Любопытно, что сама субъективно-интеллектуальная, «современно»-лирическая внешняя форма поэм не только не мешает, но в чем-то и помогает Марцинкявичюсу в этом смысле: придает фольклорности остроту, как бы «освежает» ее — показывает под особым углом.

Третье состоит в том, что Марцинкявичюс, задушевно любя Литву, всегда имеет в виду и весь просторный мир — страну, земной шар и космос; имеет в виду все лучшее и светло-духовное, что достигнуто человечеством:

...Хлеб положил
И, глядя в недра ночи,
Стал звать людей,
Затерянных во тьме:
Сюда, ко мне,
Скорей идите,
Братья! ..

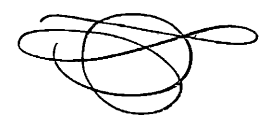
Этот тон давно задан послевоенной литовской поэзии Межелайтисом — и поддержан ею.

Таковы, я думаю, уроки от публикации двух новых поэм Юстинаса Марцинкявичюса на русском языке в переводе А. П. Межирова (переводе, выполненном плотно и напряженно); это порой относится не только к

Марцинкявичюсу, а и к другим поэтам — к Межелайтису, к тем же Малдонису, Декутите — впрочем, как водится, весьма различным и между собой — внутри самой «школы»; но ведь то заветное, что может сказать «отдельный» поэт, языком статьи вообще непересказуемо — иначе поэзия была бы не нужна; зато уроки могут пойти впрок...

Ведь в конечном итоге эпос, драма, лирика,— все оно идет к *одной* цели.

ЗОВЫ СТИХИИ И ГОЛОС ВЕКА



Среди проблем, волнующих современное человечество, есть одна, которая уже всеми признана, но еще не всегда уважается.

Это проблема природы как внешней силы и природного начала в самом человеке.

Мощь природных сил порою вступает в грозный конфликт с общественным и духовным бытием человека, и счастлив он, если силы разума и равновесия побеждают: бывает и иначе; социальный динамизм, индустриализация XX века чрезвычайно обострили эту коллизию; с одной стороны, как пишет В. И. Вернадский, «древние интуиции... о тварях Земли, в частности о людях как *детях Солнца*, гораздо ближе к истине, чем думают те, которые видят в тварях Земли только эфемерные создания слепых и случайных изменений земного вещества, земных сил» [1], то есть мы входим в систему космически-природных сил; с другой стороны, человек — по сути своей явление общественное, общественно-духовное, и это мы тоже ощущаем в XX веке в повышенной мере.

Раз так, то что говорить о том, как резок сам-то духовный аспект проблемы.

Отношение человека к природе сложно менялось с веками. Не вдаваясь сейчас в историю и подробности этих изменений, можно напомнить лишь некоторые страницы новейшего искусства. Для короля Лира природа — могучая и объективная сила, и все-таки он призывает ее в свидетели своих несчастий:

Вой, вихрь, вовсю! Жги, молния! Лей, ливень!
Вихрь, гром и ливень, вы не дочки мне...

[1] В. И. Вернадский. Избранные сочинения. М., АН СССР, 1960, т. V, стр. 11.

Пушкин тоже склонен проводить прямые параллели меж состоянием человека и мироздания:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла...

Не то бывает в самое последнее время; конечно, и сейчас сохраняются совершенно разные, разнотипные способы духовного освоения природы, но все чаще мы встречаемся с той ситуацией, которую столь остро выразил Рильке в «Ворпсведе»: «Ибо признаемся наконец: пейзаж нам чужд, и страшно одиноким чувствуешь себя среди деревьев, которые цветут, и среди ручьев, которые текут мимо. Наедине с мертвецом и то не чувствуешь себя таким заброшенным, как наедине с деревьями. Ибо какой бы таинственной ни была смерть, еще таинственней не принадлежащая нам жизнь, безучастная к нам, не замечающая нас, празднующая свои праздники, за которыми мы, словно случайные, иноязычные гости, наблюдаем не без некоторого замешательства».

Страстное стремление проникнуть *внутрь* природы, постичь тот всемирный «механизм», который столь сложно и могуче противостоит нам то вне, то внутри нас, сопротивляется диктату и дневной силе разума или неожиданно помогает ему, облегчает нам путь в житейской борьбе или сталкивает нас в пропасть, дает нам высшие минуты или «повергает в черную ночь»,— это желание сильно в современном искусстве; как правило, оно говорит о зрелости художественного поиска, о серьезности познавательных намерений; минуя наивный антропоморфизм, склонный всю природу выводить из внешней и психологической природы самого человека, искусство и само знание (вспомним бионику) ищут более точных социально-духовных аспектов в освоении природы; еще Толстой размышлял об этом, а сейчас это становится все более настоятельным.

* * *

Наша литература во все ее периоды чрезвычайно интересовалась философским аспектом отношения современного нашего человека к природе. Так диктуют традиции классики; так диктует исторический, социальный и,

если угодно, даже и географический опыт страны, включенный в социально-исторический контекст. Нет смысла специально перечислять все имена; они сами приходят в голову. Кое-кого назвать все-таки надо. С одной стороны, поэзия и проза «земной» ориентации: Клюев, Есенин, Шолохов, Белов, Рубцов; с другой стороны — «деревенски» не очерченное и философски более акцентированное творчество Пастернака, Заболоцкого, Пришвина, Паустовского и других. Разумеется, упоминаю лишь тех, у кого «тема природы» сильна или преобладает; но и почти у всех наших писателей она присутствует как важный момент творческого целого.

В последнее время в прозе явно наметился новый «натурфилософский» поиск.

Вновь и вновь искусство ищет ответа на вопрос: каково в современном нашем человеке соотношение природного и социального, стихийного и разумного, «вселенского» и бытового начал?

Каково вообще место природы в жизни современного социального, индустриализированного и цивилизованного человека?

Каково социальное значение этой проблемы?

* * *

Тимур Пулатов, довольно много выступающий в последние годы, идет к этой проблематике наиболее прямо, порой — «педалированно».

Принимая в соображение традиции родного фольклора, русской прозы и мировой литературы новейшего времени, и прежде всего английской, американской природной и притчевой прозы (Конрад, Хемингуэй, Р. Бах и их последователи), Т. Пулатов увлеченно ищет путей связи человека и мироздания, ищет конкретностей этих связей, необходимых для искусства слова...

Первый путь — простое следование той или иной традиции; старик Пулатова не борется с акулами и путешествует не по океану, а по Аральскому морю, но суть ситуации от этого не меняется.

Проблематика та же: вода, суша, небо, солнце, ветер — и человек; *старый* человек.

Это последнее обстоятельство особенно важно; как и многих писателей в последние годы, Пулатова занимают старики и дети; в них — вопрос о выходах и истоках, в них — извечное растворение, сам *стык* связи человека и объективной природы.

Уже в той — стилистически лаконичной, а то и скупой, но при этом ровно-хорошо написанной — повести Т. Пулатова о старике («Второе путешествие Каипа») ощущалась некая «непривязанность», что ли, героя и всей ситуации к конкретике жизни; Пулатов, конечно, про себя знает, что здесь он столкнулся с моментом того величайшего и «хитрейшего» сопротивления «природного» материала, которое состоит примерно в следующей дилемме: ну да, море, ну да, небо, ну да, песок и земля; можно *описывать* это бесконечно — при этом быть подробным или лаконичным, аналитическим или «целостным», строгим или напевным; но что же? *где* же мост? где *суть* связи?

Даже Пришвин порой не умел выйти к этому то ли синтезу, то ли, наоборот, обнажению, то ли проникновению в эту суть; не только «туманный» поэт, но и трезвый, «холодный» наблюдатель Александр Блок однажды, взглянув на Пришвина, с убийственной точностью сформулировал эту тайную проблему, трудность, трудность-проблему его метода: «М. Пришвин напрасно называет свою... книгу «повестью». Она может быть названа путевыми «записками»... М. Пришвин прекрасно владеет русским языком... К сожалению, М. Пришвин владеет литературной формой далеко не так свободно, как языком. От этого его книги, очень серьезные, очень задумчивые, очень своеобразные, читаются с трудом. Это — богатый сырой материал, требующий скорее изучения, чем чтения» [1]. Впоследствии в «Женьшене» и др. Пришвин сумел, наконец, свести «материал» в ту «светлую точку» (или как это назвать), которая и делает *описание* произведением искусства и ничем иным; но проблема эта, стоящая и перед всяким художником, для художника-натуралиста *всегда* особенно навязчива; говоря о судьбах дома того же Блока, мы уж вспоминали, что природа ведь не имеет сюжета, она сама по себе;

---

[1] А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 5. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 651.

природа и волнует человека сама по себе, независимо от того, чему — каким там rendez-vous или мыслям героев она служит «рамкой» и «обрамлением»; но когда есть rendez-vous и т. д., — писатель спасен: он как бы *уводит* себя и читателя от природы; мы спешим за героями, а ведь они уже перешли в гостиную или вмешались в людскую толпу; но писатель-«натуралист»? ..

Писатель, для которого сама природа и отношение к ней — *действительно* главное?

* * *

Одни идут простой дорогой: наделяют птичек и котиков человеческими чертами — и идите, гуляйте — выясняйте отношения с песиком Тупом и большим Барбосом: очередная «детская книжка» спешит к прилавкам; другие действуют через лирику, через «единство переживания» — путь более строгий и для поэзии — действенный и спасительный; но для прозы? ..

Очень трудно прозе, как бы талантлива она ни была, продержаться на чистом переживании и при этом не оттолкнуть читателя: когда тот знает, что перед ним «знак» стиха, он и ждет чего-то соответственного — и, в зависимости от настроения и вкусов, или берется, или уж и не берется за чтение; но когда он знает, что перед ним проза, берется за чтение и видит «всякие там переживания-описания» без сюжета, любви и героев, то он, сплошь и рядом, бросает с негодованием; правильно ли он поступает? это уж его дело: читателей не судят.

Во всяком случае, большая проза, понятие о которой, «как ни верти», властно перекрещивается с понятием эпоса, не может продержаться на *одном* переживании на длительном отрезке или постоянно; притом же в последнем случае проза всегда тяготеет к поэзии — будет поэтической прозой, а сейчас речь о «просто прозе».

И вот, писатель «выбирает» героя — старика или коршуна.

Слово «выбирает», конечно, в кавычках: не выбирает он, чтобы соблюсти законы прозы, а некие первичные, исходные духовные, сами природные силы подсказывают ему, что так нужно, чтоб была правда, чтоб все всерьез.

Не оговорился я и поставив рядом старика («Второе

путешествие Каипа») и коршуна — героя более новой повести «Владения», давшей название и целой книге избранных произведений (1976); старик у Пулатова, как и старик хемингуэевский,— это, по исполнению, не столько человек как таковой, сколько природное явление — обломок скалы, нить элодеи, перламутровая раковина; «осколок стихии», сказал бы тот же Блок; Аральское море более *конкретно* для описания, чем голый океан,— в нем много отмелей, кос, песков, таинственных «суш», которые разнообразят жизнь против неба, воды — дают ей зацепки, зазубрины; и Т. Пулатов, конечно, «на полную катушку» использует это изобразительное преимущество. Оно позволяет ему даже и столкнуть старика с *людьми* среди моря. Делает и краски повествования не двух-трех, а семи-восьмитонными.

Но старик остается собой — то есть собой в понимании его автором; и та некая *«открытость»* повествования не снимается никаким дополнительным антуражем.

Встает тот неприятный для писателя, внешне вульгарный и все-таки в некоторых ситуациях неизбежный вопрос, который формулируется: «К чему все это?»

Внутри этого вопроса есть свои более примитивные и более ответственные варианты.

Иногда требуют просто тезиса, пояснения; это можно вынести за скобки.

Иногда же бывает так, что вопрос естественно продиктован самим представленным материалом; это случается в тех ситуациях, когда фактура не преодолена или недостаточно преодолена мыслительно, духовно, когда в ней не произведено того «расчленения» (А. Мэрдок) и одновременно неуловимого синтеза, который наполняет стилистику и самое скрытую и внешнюю сюжетику, выводит их в рельеф из двух измерений и снимает вопрос изнутри стиля, с тылу, из подземных сфер самого повествования; так происходит у Фолкнера в «Медведе», у того же Хемингуэя.

Стиль Т. Пулатова — не аналитически-синтетического, а как раз «цельно»-описательного склада, и трудности особенно велики.

* * *

Известное решение на этом пути — притча.

Здесь одним ударом решается пресловутое «к чему?» при сохранении «цельной» манеры повествования.

Однако же есть известная слабость притчи, которая заключается в ее дедуктивности. Благо, если тезис запрятан далеко внутрь или вообще нарочито снят, «амбивалентен» или запутан, как в некоторых произведениях Кафки или в знаменитой «Чайке, по имени Джонатан Ливингстон», с которой есть явные переклички во «Владениях» (о коршуне) у Пулатова; но даже у Гаршина и в таких признанных в мировой текущей литературе произведениях, как «Женщина в песках» Кобо Абэ, тезис ощутим слишком навязчиво и, собственно, в этом смысле отводит искусство прозы назад в ту сферу, которую мы вынесли за скобки. Кобо Абэ, как и почти все притчевые художники, в том числе его соотечественники с их «Голым островом», акцентирует правду деталей и их обилие; это действительно во многом компенсирует заданность тезиса — как бы растворяет его во всамделишных подробностях, заставляет где-то по ходу «забыть» его и лишь потом снова вспомнить; но в принципе ситуация остается.

Т. Пулатов, как и некоторые другие наши нынешние писатели, в том числе Г. Матевосян, особенно А. Айвазян и даже Ч. Айтматов, далеко не чужд притчевого начала в изобразительных решениях по линии «человек — природа»; конечно, само направление его и их притчевости иное, чем у Кафки, Камю или Кобо Абэ, но сам «прием» не только заметен, но и весьма явствен.

В то же время Т. Пулатов все время чувствует «несообразности», заключенные в «природно-притчевом» стиле; в его повествовании о коршуне этот драматизм самоощущения, колебания и сомнения порою весьма наглядны.

Пулатов хочет писать природу, природное явление изнутри его, этого явления, и тем постичь истину «как она есть», и это заслуживает самого строгого внимания; недаром в своей публикации в журнале («Дружба народов», 1975, № 6) в центр своей природной темы он поставил «маленькую повесть» уже не о старике и не о ребенке (о нем — вторая повесть в публикации), кото-

рые могут выступить «явлениями природы как таковой» все-таки лишь весьма относительно, а именно неметафорическое и прямое дитя природы — птицу, коршуна. Картины его жизни и поведения составляют фактуру произведения.

Пулатов подробно описывает день коршуна. Хотя, строго говоря, эти описания иногда заставляют вспомнить те же суждения Блока о Пришвине (слово-деталь-описание-перечисление порой не преодолено субъективно, не входит в систему «третьего измерения»), все-таки эта сторона дела — наиболее выигрышная в повествовании: «Расчет коршуна оказался верным, вскоре он почувствовал, как какая-то сила тянет его чуть в сторону, в свою сферу, манит и сбивает с пути. Это воздушное течение прямым своим краем медленно приближалось к птице, и коршун, чтобы не почувствовать неприятного толчка от его удара, сам нырнул чуть в сторону, как пловец в воду, и прохлада обдала его всего, потрепав перья и кончик хвоста». Такие скромные пассажи дают иллюзию точной реальности и позволяют не просто «перевоплотиться» в коршуна, но *ощутить* мир именно с его точки зрения; однако и здесь уже вкраплено чужое — «как пловец в воду».

Действительно, налет все того же, пришедшего с черного хода антропоморфизма и, собственно, в данном случае вырастающей из него-то и притчевости виден и в иных местах; и часто он куда более тяжек, «назойлив», чем выше: «. . .Все равно получал редкое удовольствие, ибо движения эти были похожи на плавание рыб в водах океана.

Слабый инстинкт, оставшийся у птицы от своих предков — обитателей моря, пробуждался в эти минуты у коршуна, щемил сердце и навевал легкую, ничем не объяснимую грусть». Мы теперь привыкли уж знать, что «внутренняя жизнь» животных «может быть, сложнее нашей» и во всяком случае сложнее, чем мы думали; но речь сейчас не об этом, а о том, что она все-таки *другая,* чем у человека; а слова «щемил сердце», «навевал легкую, ничем не объяснимую грусть» и подобные даже и просто лексически все-таки слишком явно ведут к чисто человеческим состояниям; не говоря уж о том, что коршун не мог испытывать удовольствие *именно* оттого,

что его движения в данный момент «были похожи на плавание рыб в водах океана». Это привнесения цивилизованного мышления.

Повесть кончается «никак», что также принято в культурной притчевой литературе; усталый коршун прислоняется к своей самке, тем самым вечное и прочное торжествует; мы готовы в чем-то и поверить этому, но — остается та «открытость» — и она символизирует не глубину, «бездну» жизни, а некую художественную нерешенность, невесомость, закрытость при «открытости», отвлечение от чего-то, от некоей этой самой точки, без коей не живо искусство; в повести о коршуне это особенно резко, но есть это, эта нерешенность, и в следующей повести «Хор мальчиков», посвященной детству, природе и быту, быту-природе, и в некотором другом у Пулатова; в чем дело?

Откуда эти колебания в самом изобразительном пафосе, принципе — «изнутри, не изнутри» и т. п.; откуда это чувство отрешенности, взвешенности, незамкнутости некоей природно-духовной, творческой цепи?

Будь это та незамкнутость, которая сродни самой стихии-природе — разговор был бы другой; но здесь — иное.

* * *

Г. Матевосян, повествуя о том, как «Мать едет женить сына» и особенно рассказывая о «Буйволице», старается выразить природу именно изнутри ее — хотя и он, со своим «романтически-ассоциативным» мышлением, иногда дает резкие вкрапления лирически-человеческого начала; правда, его при этом спасает сам очевидный *напор* лиризма, как бы непринужденно вбирающего, взметающего в свой вихрь все непопутное и попутное, да и «отступления» эти редки и носят характер специальных стилевых ходов: «На *макушке* горы был кусочек белого льда, над льдом молча *трудилось, разматывало нити* пелены маленькое облачко. Под облачком *восторженно* болтался, наслаждался белым светом жаворонок...

Трава здесь была необыкновенно вкусная... Коровы краем уха слышали, что ручеек есть. Они ели траву, под

брюхом у них обильно и быстро гналось молоко, и коровы все время себе говорили, что ручеек есть.

Обнесенная теплым дыханьем растений, в овражке паслась буйволица. Ветры не побывали в овражке, не унесли из него ни одного запаха...» (курсив мой.— *В. Г.*). Явные, но краткие вкрапления *человеческих* эмоциональных категорий довольно органически переходят в длительно развертываемое «самоощущение» животного; Матевосян не колеблется в этом — «человеческое», а вернее — «общедуховное» содержание повествования у него в общем и целом прорисовывается лишь в *конечном итоге*, а по ходу дела автор старается строго следовать «логике» самой природы; так поступал при описании коровы и прочих «животин» Фолкнер, которого Матевосян, конечно же, учитывает (как и Гарсиа Маркеса и др.), так, в американской же традиции (давшей мощную руссоистскую линию), делали отчасти Торо, сплошь Мелвилл при «характеристиках» китов, причем самое обилие «научных» подробностей здесь включено в художественную систему, во многом Джек Лондон со своим волком и др.

Матевосян, описывая буйволицу, задался целью, как оно и бывает в этих случаях, дать ее чувство мира так, как оно существует независимо от окружающей человеческой цивилизации: так, в данной ситуации, усиливается эффект прямого и подразумеваемого контраста, контрапункта; здесь перед Матевосяном, привыкшим опять-таки к ассоциативности и т. п., стоят трудные изобразительные проблемы; ведь стилистика смещенного, субъективного, «интенсивного» плана такова, что для того, чтобы рельефно изобразить простую ветку после дождя, о ней требуется сказать: «У капель тяжесть запонок»; и, слов нет, *этого* рода «поворот» действительно дает рельефность и свежесть образу, но — за счет его «органичности», естественности как таковой — в прямом значении этого слова: ассоциативно-мыслительный синтез «имеет свою специфику», тут приходится четко выбирать, чего же ты хочешь — «иллюзии самой жизни» или экспрессии; надо иметь дар Пастернака, чтобы перенести *быт на природу* и при этом не проиграть боя; даже Пруст, которого трудно заподозрить в уважении к эмпирическому методу в искусстве, считал ассоциативный прием в принципе неприемлемым именно вслед-

ствие его неадекватности живому материалу, неорганичности; возвращаясь к нашей текущей реальности, можно повторить, что Г. Матевосян, хорошо знающий искусы ассоциативного стиля, должен был особенно настороженно соблюдать чувство меры, вуалировать художественную условность при переходах от «лиризма» к «чувствам коровы» — проявить повышенную чуткость в отношении авторского и объективного начал в повествовании; как в приведенном отрывке (слова «восторженно» и т. п. все-таки достаточно общезначимы, они не *«педалируют»* человеческую конкретику, как приведенные слова Пулатова), так и в «Буйволице» в целом эта мера в общем соблюдена.

Есть и другая линия, не менее трудная с точки зрения художественности; классику здесь представляет, прежде всего, Толстой с «Холстомером».

Толстой, говоря о лошади, опять-таки скрупулезно передает ее собственные ощущения, что и позволило Тургеневу несколько картинно спросить автора, был ли он лошадью; в то же время повествование неизменно ведется сверху, с нравственно-акцентированной точки зрения — независимо от субъекта высказывания: «. . .Я даже стал уже находить какое-то лошадиное удовольствие в этом. Пускай его хорохорится, бедняк. Ведь только и храбриться ему одному, пока его никто не видит, пускай сидит боком». Автор не колеблется ни в том, ни в другом — для него то и другое само собой разумеется; принцип органического соединения обеих стихий здесь остается «личной тайной» Толстого.

Если опять вернуться к текущей литературе, можно вспомнить В. Белова и Ч. Айтматова; в «Привычном деле» тоже выведена корова, причем особенной антропоморфности тут нет, корова Рогуля дана «как есть», но рассказано о ней в нескрываемо человеческой манере, с тем напряжением тайного лиризма, который дает почувствовать и теплое родство с природой, и *тут же* — авторски-человеческое начало, впрочем, взятое в недостаточной его полноте, но это особый вопрос; для Айтматова его верблюдица с верблюжонком, Мать Олениха выступают не только как таковые, но и как нечто откровенно символическое, что призвано выразить высокие человеческие ценности. Этот стиль наиболее разработан и в старой, и в новой литературе и хорошо изучен.

* * *

А Пулатов?

Спасла ли его притча?

Ну, во-первых, у него не только притча, могут ответить мне; есть повесть «Окликни меня в лесу» — традиционная для поколения повесть о военном детстве; есть рассказы в «психологической манере» и иное, новое!

Но повесть — ранняя и во многом ученическая; рассказы воспринимаются как эпизоды развития, и не более; то, что реально *мучит* Т. Пулатова как «взрослого» писателя — это именно соотношение в человеке природных и всех иных сил — и даже, скорее, ситуация именно выхода природных сил на первый план, их «превалирование» в жизни.

Но природа, природное начало, которое так занимает Т. Пулатова,— оно же порою как бы и усмехается над ним несколько бесовски: в нем самом порою уже не хватает природной «нерасчлененности», органичности — «природной жилы», не хватает оттенков, растительной мощи, толщи жизни, непросматриваемости дна... Его цивилизованный интеллект, резче — рассудок иногда сильнее его живописи в самые ответственные, «нерассуждающие» моменты; а ведь Т. Пулатов — особенно в таких вещах, как повествование о коршуне — за исходный стилевой закон, «им самим над собою признанный», берет не интеллект, а как раз самое органичность, именно толщу жизни.

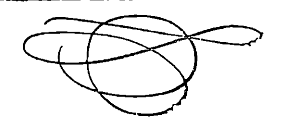
В этом тут дисгармония...

Но важен и сам порыв — смелость порыва к вопросам, решить которые до конца не удавалось и первым художественным гениям мира...

Что и немудрено: если бы все это было до конца решено, искусство прекратило бы свою жизнь.

МНОГООБРАЗИЕ ЕДИНСТВА

О жанрах и стилях современной советской критики



Вопрос о стилях и жанрах критики мало изучен. Известно отношение к критике как к сфере несамостоятельной и поэтому творчески мало интересной в своей видовой сущности; а ведь категории стиля и жанра — из самых художественных, творческих.

Что касается новейшей литературы, и прежде всего, конечно, европейской и европеизированной, то критику, коли она талантлива и существенна, обыкновенно как бы молчаливо включают в историю «самой» литературы (Гердер, Лессинг, Белинский) и если и изучают в стилевом аспекте, то по законам прозы; а коли она не такова или просто как область деятельности не удовлетворяет понятиям такой-то эпохи, направления или системы мышления о сути творчества, то не включают никуда и не изучают с исполнительской стороны. При этом мимо сознания проходит тот интересный факт, что сплошь и рядом литераторы, отрицавшие критику как творчество, сами весьма серьезно занимались ею. Конечно, это свидетельство в пользу критики косвенно, но оно существует. Блок, объявивший, что «Когда начинают говорить... о литературных родах и видах, о «чисто литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д., и т. д.— это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно»[1] и что «горе тому, кто вздумает толковать художественные произведения. Ему удастся истолковать только всякую дрянь...»[2], внес, как упоминалось, весьма весомый вклад в историю

---

[1] А. Блок. Сочинения в восьми томах, т. 6, стр. 176.
[2] Там же, стр. 152.

русской художественной критики начала века. Даже и по объему она в последнем собрании занимает два тома из восьми.

Впрочем, Блок, отрицая «толкование», при этом замечает: «Прав тот критик, который творит свою волю, который на основании собранных им фактов строит свою систему...»[1] Мысль, имеющая прямое отношение к проблеме стилей и жанров в критике и, кстати, во многом объясняющая факт периодического обращения к критике даже интуитивнейших из поэтов новейшего времени, в том числе Гете, Пушкина, самого Блока. Есть духовные «системы», выразимые только в форме критики.

Несмотря на бурное развитие европейской и русской критики в XIX веке, современная литература и гуманитарное сознание в его целом в некоем смысле оказались не подготовлены к «взрыву жизни» в сфере художественной критики в нашем веке. Вероятно, влияло тут и мнение авторитетов... Критика интенсивно живет, но ее место в общей духовной цепи не ясно. Порой создается ощущение, что таланты, способные прояснить дело, ушли в самое критику, и она, занимаясь всем на свете, не занимается собой. Тут, правда, можно вспомнить, что и к развертыванию прозы в первой четверти XIX века не все были готовы, и Гегель считал выдвижение романа на первый план признаком упадка художественной культуры. Похожие опасения высказываются ныне в связи с развитием критики.

Не ставя морального и качественного равенства между романом или поэзией и т. д. и критикой, да и самого вопроса об их равенстве или неравенстве, следует, однако, весьма твердо констатировать самый факт небывалого развития мировой и отечественной критики, причем тотчас же можно добавить, что наша советская критика в последние десятилетия выглядит идейно и духовно богато, разнообразно и творчески.

Что касается первого соображения, то можно сослаться на информационно насыщенную статью М. Эпштейна о критическом «буме» в нынешнем литературном мире[2]; что касается второго, то, надо надеяться,

[1] А. Блок. Сочинения в восьми томах, т. 6, стр. 152.

[2] М. Эпштейн. Критика в конфликте с творчеством. — «Вопросы литературы», 1975, № 2, стр. 131—168.

оно косвенно подтвердится в ходе изложения. На Западе сейчас резко преобладает, с одной стороны, структуральная, с другой — вульгарно-социологическая, с третьей — простая рекламно-информационная критика; жизнь нашей критики, как увидим, неизмеримо существенней. Тут есть свои причины как в плане идейно-организационном, так и в плане самих традиций отечественной критики.

Раз так, то все более назревает вопрос о систематизации творческого опыта критики.

Как известно, советская критика складывалась на почве борьбы марксистского социологического метода (Г. Плеханов, А. Луначарский, В. Воровский и др.) с методологией формальной школы и вульгарно-социологическими тенденциями. То и другое существовало как в чисто академической, так и в собственно критической сферах и дало своих теоретиков литературного процесса, которые подчас были и практиками его. Этот порыв к разного рода жанровому синтетизму, хотя и неоднозначен по результатам, характерен. Вообще ныне, видимо, приходится окончательно расстаться с представлением о критике как о только *текущей* критике. Иначе мы ничего не поймем ни в истории, ни в сегодняшнем состоянии ее. Современность критики — прежде всего в ее *проблематике*, а не в ее конкретном материале; такова сейчас наша критика, такова и всегда была она в те эпохи, когда выходила на авансцену литературы... Та и другая тенденция дали несколько интересных, пусть и методологически «недостаточных», критических манер. В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский у формалистов, В. Фриче, П. Сакулин, В. Переверзев и затем критики более публицистического типа, среди них такие, как А. Лежнев и др., работают в разных критических жанрах, отвечающих соответственному пониманию литературы. Каково было само это понимание,— другой вопрос. При этом формалисты, в прямой связи со своей концепцией творчества, являются или стремятся быть хорошими стилистами, и «критическая проза» их все-таки осталась как явление литературы, а не только той или иной «логии» или текущей публицистики. Возникают фигуры критиков, чуждых академических уклонов и желающих идти от живого опыта литературы — на той или иной социально-философской

основе, но без социальной «системы». Это не освобождало их от различных заблуждений, но важен факт. Имеются в виду А. Воронский, В. Полонский и др. Чисто философский акцент с самого начала виден в работах М. Бахтина, А. Выготского. Все это налагает свой отпечаток на жанрово-стилевые черты их деятельности.

При этом то исподволь, то более явно продолжается традиция того философски-художественного эссеизма, который возник в конце XIX — начале XX веков на Западе и в России. В этой области у нас работали столь крупные и разносторонние деятели, как А. Блок, В. Брюсов, А. Белый, Вяч. Иванов и некоторые другие, а также критики как таковые — Ю. Айхенвальд, К. Чуковский и иные... Возникающая молодая советская критика воспринимала этот опыт в направлении использования методически-стилевых принципов или отталкивания от них.

В 30-е годы в деятельности Ивана Виноградова, Л. Тимофеева, Г. Поспелова, отчасти Г. Гуковского и др. преобладает социологически-гносеологический акцент, резко определяющий собой стилевое и жанровое своеобразие критики. Примерно так же обстоят дела в серьезных работах последующих лет. Есть, конечно, жанрово-стилевые разночтения, позволяющие даже с первого взгляда на один абзац различить статьи, положим, Л. И. Тимофеева и Ивана Виноградова. Однако степень напряжения критической публицистичности или образности не меняет самого ведущего жанрового акцента.

В 50-е годы вновь появилась и на какой-то момент даже возобладала «эссеистская», «беллетристическая», «художественная», «эстетическая» (расхожие термины) критика, в которой повышенное внимание к поэтической специфике самого объекта сочеталось с «эстетичностью» исполнения самого критического труда. В дальнейшем эта ветвь сильно дифференцировалась; особенного единства по сути не было и вначале, но, как бывает, внешне-типологическое в новом явлении на первых порах заслонило собой существенно различное. Выяснилось, что порой имеются «ножницы» между «художественным» характером самой критики в плане исполнительском — и целями, предметом критики. У одних во главе угла оказались общественно-нравственные, у других — «общеду-

ховные», у третьих — традиционно-социологические, у четвертых — «специфически эстетические», у пятых — гносеологические проблемы. При этом эссеистская критика в стилевом отношении влияла на соседей. Вскоре ситуация «ножниц» между стилем и целями стала весьма характерна и для критики, традиционно-публицистической по своей основной ориентации. Эта ситуация создает дополнительные трудности при изучении, классификации, так как различные жанрово-стилевые моменты плотно пересекаются в пределах одного явления, взаимодействуют и противоборствуют между собой; кроме того, в этом положении порою нелегко разграничить собственно стилевые и собственно жанровые моменты (например, степень художественного начала в критике: жанр это или стиль?), и это придется принять во внимание в дальнейшем изложении: жанровые и стилевые черты здесь берутся в их единстве. Различение их между собой каждый раз обусловлено конкретной задачей.

Что касается конкретных *жанровых форм*, бытующих в советской критике вообще (проблемная и обзорная статьи, эссе, литературный портрет, критический очерк, рецензия и пр.), то разговор в этой плоскости не отвечал бы сути жанрово-стилевой ситуации в современной советской критике. Так же, как и в поэзии и в прозе, в ней ощутима резкая сопротивляемость диктату внешних жанровых форм, и изучение их законов (конечно, в тех или иных случаях по-прежнему исполнительски необходимых) много дает для постижения первоначальной техники и мастерства критики, но мало дает для постижения существенного жанрового состояния ее. В дальнейшем проблема жанровых форм учитывается, но не стоит в центре внимания.

Кроме того, то, что следует ниже, не имеет «второй цели» — обзорности. Берутся примеры, характерные лишь с жанрово-стилевой точки зрения.

В современной нашей критике прослеживаются жанрово-стилевые линии, главные из которых можно обозначить как публицистическую, философскую и художественную.

Понятно, что термины эти условны и с самого начала нуждаются в мотивировках и оговорках. Нашу критику объединяет марксистское понимание литературы как общественно обусловленной духовной деятельности, как

идеологии. Таким образом, социальный и, следовательно, в широком смысле слова публицистический пафос, прицел, интерес есть непременная черта всей вообще нашей критики. Однако же внутри этих общих целей есть свои акценты, возможна и даже необходима своя творческая дифференциация, разделение труда. Под напором накопленной информации, опыта, идей, в ситуации неизмеримо возросшей внутренней зрелости, влиятельности и творческой силы нашей критики, эта потребность дает о себе знать все более открыто. Уже очевидное и все увеличивающееся жанрово-стилевое разнообразие нашей критики обусловлено именно этой потребностью. Как всегда бывает в подобных случаях, раздаются голоса, не помешает ли такое разнообразие самому единству. В «недиалектических» проявлениях, конечно, помешает, но вообще, видимо, такое разнообразие сейчас — один из законов самого единства.

Собственно публицистическая критика по степени влияния на литературный процесс и на широкого читателя остается ведущим жанром советской критики.

Публицистическая критика предпочитает стиль, в той или иной мере приближающийся к научному типу или, как минимум, скрыто несколько пародирующий его, но никогда не отходящий далеко от самой его системы, пафоса, атмосферы. «Освежающие» и «оживляющие» художественно-литературные приемы жестко мотивированы и, как правило, не обладают никаким «саморазвитием». Происходит все это, конечно, оттого, что публицистическая критика преследует цели, лежащие вне сферы духовной деятельности как «замкнутой системы». Это обстоятельство неизменно придает даже самой талантливой публицистической критике налет изобразительного аскетизма; но оно же сообщает ей особую силу прямого воздействия на жизнь, на мораль и поступки читателя. Общественная проблема, взятая через характеры автора и героев, которая стоит в центре такой критической работы, как бы не нуждается в дополнительных нагрузках на свою суть; соответственны подчеркнутая центростремительность композиции, анализа и организация самого словесного материала.

Типичными образцами нашей современной публицистической критики являются некоторые работы Б. Сучкова; вот одна из последних и наиболее показа-

тельных. Теоретик, литературовед, каким был Б. Сучков, выступает здесь и в роли критика как такового.

Предисловие к Марселю Прусту — не наилегчайшая из задач для критика — марксиста, социолога, публициста. Не говоря уже о том, что материал не дает немедленного внутреннего отзыва на прямые социальные категории, не «выводит» на них, сама судьба Пруста в нашей переводной литературе сложна и опосредованна. Начатое и неоконченное издание 30-х годов, перерыв в десятки лет, новое, притом «необъемное» издание. Тем временем Пруст был провозглашен одним из героев западной художественно-прозаической триады XX века. Влияние Пруста на французскую и иные традиции до сих пор велико. Генезис его творчества будит тени не только Сен-Симона и Рескина, но и Толстого и Достоевского, что только осложняет дело.

Преодолевая эти повышенные трудности, критик-публицист, теоретик реализма как конкретно-социального творчества идет навстречу фактам и в то же время резко организует их вокруг одной литературно-социальной проблемы. Можно ожидать, что этой проблемой будет место Пруста в общественно-идеологической истории западного мира XX века и преломление в его творчестве кризисного состояния этого мира. Так оно и есть. При решении задачи возникает много трудностей, о которых размышлял Плеханов в «Искусстве и общественной жизни»; их приходится устранять или обрабатывать, вводить в систему.

Вот пример этой целеустремленной организации аналитического материала, его движения к нужному синтезу: «Проза Бергота очаровывает Марселя тем, что в ней слиты интенсивность мысли и прекрасная законченность выражения, кажущаяся порой чрезмерно насыщенной и густой. Но это — свойство настоящего искусства улавливать и выражать квинтэссенцию жизненных явлений, позволяя понять их лучше путем подчеркнутой интенсивности изображения... Касаясь в романе живописи, Пруст обнаруживает довольно стойкие свои эстетические пристрастия, характеризующие и ту традицию, с которой ощущал свою связь и Эльстир. Своего рода значение образца для Пруста имели живописцы эпохи Возрождения и в первую очередь старые итальянские мастера — Боттичелли, Мантенья, и венецианцы — Тье-

поло, Тинторетто, Тициан. Несомненно, Пруст выбирает художников, картины которых отчетливо подкрепляют излюбленную им идею содержательной красоты...

В современном ему искусстве Пруст обнаруживал расколотость этого единства и считал это крупным пороком. Поэтому он был противником формального экспериментаторства...

Не принимал он также и литературы, которая «содержит описание вещей», дает лишь перечень их поверхностных свойств...

В целом эстетика Пруста обращена к реальности, почему его роман обрел ценность, художественную значимость и оказался способен запечатлеть психологию и нравы общества, ставшего для Пруста объектом анализа. Но очевидны и границы его реализма, утрата Прустом полноты исторического мышления, достигнутого критическим реализмом, связанным с демократическими устремлениями эпохи создания романа Пруста. Сосредоточившись на изображении психологии и частной жизни частного человека, Пруст слишком многого не желал видеть в живой истории. Но заключенного в его романе содержания достало бы на то, чтобы подтвердить непреложный исторический факт: буржуазное общество начало утрачивать время своего исторического бытия, и процесс этот неостановим»[1].

Здесь виден процесс восхождения от конкретики — в данном случае от художественных пристрастий Пруста, выраженных в романе,— к социологическим тезисам. Крутыми ступенями критик-публицист приближается к нервному узлу изложения — нужному обобщению. (К мысли о кризисе современного западного общества.) Причем жанрово-стилевая специфика здесь такова, что количество ступеней не может быть слишком велико, а сами ступени не могут быть, так сказать, слишком широки и просторны. При этом надо суметь провести мысль органически, не позволить себе ошибки спрямления русла и пробрасывания звеньев — обычной Сциллы для расхожей «чисто социологической» критики.

Внутренне строго ограничив задачу и в то же время мобилизуя на ее выполнение весь наличный материал,

[1] Б. Сучков. Марсель Пруст. — В кн.: Марсель Пруст. По направлению к Свану. М., «Художественная литература», 1973, стр. 28—30.

четко следуя принятой методологии и методике анализа и понимая ее специфику и меру возможностей, автор преодолевает сопротивление материала. Рельефно прочерчены логические сцепления, что опять-таки прямо связано с характером публицистически-аналитической задачи; соответственно критик сознательно ориентирован на композицию и лексику в основном рационалистического типа: «эстетические пристрастия, характеризующие и ту традицию... идею содержательной красоты... В целом эстетика Пруста обращена к реальности... нравы общества, ставшего для Пруста объектом анализа...» Таков весь доминантный пунктир, «алгоритм» изложения. Есть и формула «в целом», влекущая сеть ассоциаций, связанных с текстом логического, абстрактно-аналитически-синтетического типа. Элемент художественности в такой критике обыкновенно присутствует на первых, исходных ступенях восхождения («интенсивность мысли и прекрасная законченность выражения, кажущаяся порой чрезмерно насыщенной и густой»). «Узлы» же резко тяготеют к средствам абстракции.

За публицистической критикой такого рода у нас утвердился полуспециальный термин «аналитическая». В этом духе пишут авторы разных школ и пристрастий.

Есть, однако, критики-публицисты столь же аналитические, но при этом в большей степени использующие напор личного темперамента и преимущества вспомогательно-образных, живописных средств: писаревский тип критической поэтики в отличие, например, от добролюбовского — более объективного и абстрактно-логического, «спокойного». Разумеется, одни и те же авторы в разных ситуациях и разных жанровых формах выглядят по-разному; есть свои жанрово-стилевые требования к статье о нравственном начале в современной повести и к литературному очерку; понятно, что последний материал будет максимально приближен к «прозе как таковой», а художник в нем выступит как своеобразный литературный герой прозаика-критика; диапазон колебаний по шкалам «художественность критики — ее научность», «эстетика — публицистика» может быть велик, но общим остается преобладание аналитически-публицистического принципа при той или иной степени интенсивности образно-художественных средств как именно средств. Всякая вообще критика по общей своей

природе есть более или менее органический «синтез» научного и художественного начал; мера присутствия того и другого и мера «втягивания» им в свою сферу противоположного начала или подчинения ему — одна из важнейших жанрово-стилевых характеристик произведения критики; открытая социальность, публицистичность критики при ее аналитичности и большем или меньшем использовании образных средств — одна из таких доминант.

Вопрос об уровне и качестве критики — иная плоскость проблемы, чем та, которая принята в этом разговоре; однако же есть пункт, в котором жанрово-стилевая проблематика пересекается с проблематикой «уровня».

Если для эссеистской критики главным камнем преткновения, как увидим, является объективность критериев и идей, то для критики публицистически-аналитического склада извечной исполнительской проблемой будет так называемая степень научности, взятая как *чрезмерность* самой предполагаемой научности. Известно, что наука об искусстве, и прежде всего, конечно, критика как таковая, не может обойтись без более интенсивного, чем в некоторых иных науках, использования методов самого объекта, то есть искусства. Иными словами, для критика, как и для любого другого деятеля на ниве словесности, необходим чисто литературный талант, одной из особенностей которого в данном случае является как раз умение сочетать научность, то есть объективные методы анализа и синтеза, с непосредственностью, целостностью восприятия материала, свойственной искусству и обеспечиваемой самим художественным импульсом. Лучшие наши критики-публицисты весьма успешно справляются с этой величайшей исполнительской трудностью всего критического творчества. Иногда на первый взгляд кажется, что трудности никакой и нет, что «талант критика» — это просто недостаточный художественный талант, талант, изнутри разъеденный анализом, рассудком. Однако же эта мысль интересна лишь в том случае, если за точку отсчета априорно-аксиоматически взять сам «чисто художественный» талант. Если же за точку отсчета взять талант хорошего критика, то выяснится, что многие прозаики, поэты (переиначивая слова Толстого о критиках) всю жизнь

пытались, но так и не умели писать статьи — «не успели стать критиками». Это выглядит как парадокс, но опыт новейшей духовной и материальной культуры знает немало парадоксов, ставших банальностями. Пока, во всяком случае, ясно, что кроме общего склада таланта есть еще особое *жанровое чувство*, которое в определенных ситуациях и настроениях заставляет писать «статью» (в широком смысле) и ничто иное, а в других ситуациях — именно иное. Опыт разносторонних писателей подтверждает это с очевидной силой, а ведь «многожанровость» — один из пусть не обязательных, но частых признаков крупного таланта (Леонардо, Гете, Пушкин)... С другой стороны, в недоброкачественной критике есть извечная тенденция заменить литературный талант «научностью», не обеспеченной изнутри. То есть «научностью», лишенной непосредственности, чувства целого, чувства жизни. Иначе говоря, обратным порядком подменить простую проблему *качества*, исполнения, отвечающего своеобразию критики как творчества, как раз проблемой жанра и стиля. Похожие коллизии существуют, конечно, не только внутри самой критики, но и при ее проекции вовне, вообще в литературе. Например, в современной прозе — по линии «эпос — лирика». Просто нехудожественное иногда выдается за эпическое, и наоборот. Вследствие этого Ю. Казаков как-то прямо объявил, что «лирическая проза» — это хорошая проза, а эпическая — это плохая. Это полемическое заострение, но не случайное. С другой стороны, поклонники эпоса отрицают «лирическую прозу» не только «социологически», но и как прозу... И, как увидим, для некоторых школ нашей критики проблема «чрезмерной научности» еще более актуальна, чем для тех или иных аналитически-публицистических критиков. Здесь это — издержки производства, там — вырастает до принципа.

В последние десятилетия в нашей критике чрезвычайно усилилось философское начало. Его развитие и дифференциация продолжаются и поныне. Наша философская критика дала уже несколько школ, различных не только по некоторым своим исходным пристрастиям, но и по жанрово-исполнительским признакам.

Идя за общефилософской терминологией и рискуя впасть в формальную схематизацию, можно, однако, утверждать, что в одних школах наметился онтологи-

ческий, в других — гносеологический акцент. Причем и сами эти тенденции уже дифференцировались.

По старой русской традиции, нацеливаясь на главные проблемы человеческого бытия — на «проклятые вопросы» его, анализируя и синтезируя плотный, разнообразный и патетический опыт века, его классовые и духовные проблемы, соотнося социальные категории с духовными и духовные — с социальными, наша «онтологическая» критика оттягивает на себя многие крупные и интересные индивидуальности разного стилевого склада. Здесь мы встретим мышление и почти чисто философского (М. Бахтин), и литературоведчески-философского (Д. Лихачев, С. Аверинцев, В. Кожинов, В. Сквозников и другие), и философски-«прикладного» (П. Гайденко), и философски-художественного (П. Палиевский, С. Бочаров) типа. Сюда же, в общем, относится резко выделившаяся в последнее время школа нравственно-дидактической, «морализаторской» критики, теснее других связанная с текущей советской прозой и поэзией и в стилевом плане, как правило, в той или иной мере использующая традиции и методы «художественной критики», критического эссеизма, как он складывался в конце XIX — начале XX веков (парадоксализм, образность, «эпатаж», скрытая полемичность и пр.). Возникает именно «парадоксальная» (что тоже часто входит в жанровое задание) ситуация, при которой ради целей морали порой идут в ход весьма резкие журналистские средства, создающие совершенно иную атмосферу. Именно эта критика возбуждает наибольшую полемику в нашей текущей прессе. Представители ее отстаивают разные, порой в определенной плоскости противоположные тезисы, но в большей или меньшей степени близки в своей критической методологии, в своих жанровых и стилевых чертах. Это Л. Аннинский, М. Лобанов и др.

Наибольшее внимание не только в стране, но и за рубежом из наших критиков-философов, без сомнения, вызывал М. М. Бахтин. Его монографии «Проблемы поэтики Достоевского», «Творчество Франсуа Рабле» и статьи по своему характеру, несомненно, являются философскими трудами. Литературоведческий материал служит общефилософским целям и выполняет ту же роль, что исследование самой скульптуры «Лаокоон» у Лессинга и т. п. М. Бахтин высказал несколько своих завет-

ных идей, широко обсуждавшихся и довольно живо усвоенных нашей критикой, и особенно академическим литературоведением. Идей, которые касаются не только и даже не столько собственно поэтики Достоевского или Рабле, сколько (иногда через два-три передаточных духовных звена, иногда прямо) некоторых первичных основ человеческой социально-духовной жизни, места и роли искусства в бытии новейшего человечества. Несомненна типологическая связь поисков М. Бахтина с такими явлениями культуры XX века, как проблемы Т. Манна в романе «Доктор Фаустус», как судьба и размышления об искусстве и жизни Блока и других духовных авторитетов столетия.

Не касаясь сейчас существа дела и некоторых конечных выводов-следствий из общей концепции М. М. Бахтина (об этом уже было сказано), можно поговорить о жанрово-стилевых чертах его философской критики. Они целиком определяются «онтологической» и общефилософской атмосферой Бахтина, его культурным и мыслительным диапазоном. Бахтин интересен, в частности, тем, что, творчески освоив Канта (вне «Критики практического разума»), Гегеля и их манеру мысли, то есть манеру как раз «гносеологическую», он переводит эту атмосферу в план онтологии, в план коренных проблем человеческого социального и духовного бытия как такового. Эта существенность, синтетизм, главность мышления сказываются на поэтике самого Бахтина как автора. Он совершенно чужд внешне-художественного, беллетристического, эссеистского начала — ему как бы не до игры; основа его стиля — плотное напряжение мысли и ее тяжелая центростремительность: «Самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя, предполагает и радикально новую *авторскую позицию* по отношению к изображаемому человеку. Повторяем, дело идет не об открытии каких-то новых черт или новых типов человека, которые могли бы быть открыты, увидены и изображены при обычном монологическом художественном подходе к человеку, то есть без радикального изменения авторской позиции. Нет, дело идет именно об открытии такого *нового целостного аспекта человека* — «личности» (Аскольдов) или «человека в человеке» (Достоевский), — которое возможно только при подходе к человеку с соответственно новой и *целостной* же авторской

позиции»[1]. Лишь один раз на весь этот значительный период, пассаж, позволяет себе автор некоторый оттенок личного (именно не «личностного», а личного!), индивидуального, субъективного эмфазиса: в этом «Нет, дело...». В остальном же критическое повествование исполнено в манере, целиком адекватной жанру философско-критической композиции: Бахтин не только не боится, но и акцентирует абстрактно-философскую, «недоходчивую» лексику, непрерывно «гнет» — еще более фундаментально, чем критики-публицисты, подчиняет изложение основной идее-тезису: в данном случае не обнаженно социально-публицистическому, а философскому. Это черта не только данного абзаца, который лишь просто характерен и является органической молекулой-зеркалом целого, но и самого стилевого целого, всей целостной — любимое слово Бахтина и многих ныне — композиции книги. Центростремительным способом организован и аппарат (здесь: Аскольдов, Достоевский) — даны лишь попутные ссылки, как бы подпирающие тяжелое и стройное здание основной идеи, а не отвлекающие от нее ни на миг; подняты пласты лексики, понятий из разнообразных сфер мысли, что и создает неповторимо плотный, насыщенный озоном мысли воздух бахтинского повествования, магнитное поле философского поиска.

М. Бахтин в «алгебраической» форме сконцентрировал в себе некоторые жанрово-стилевые черты философской критики. Его лучшие работы, начисто лишенные внешне-художественного антуража, производят впечатление законченных музыкальных произведений. Пластика самой мысли и ее композиция-развитие, композиция-развертывание, композиция-архитектоника сообщают его изложению особую внешне «снятую» целостность и непосредственность.

Мыслительные эссенции Бахтина ныне, уже в виде более или менее концентрированных растворов, разошлись по различным работам; в последнее время это все заметней сказывается на атмосфере и методике не только литературоведения, но и текущей критики.

Вообще же наша философская критика в стилевом

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 77.

отношении еще более резко разнообразна, чем критика публицистическая. Мы видели на примере М. М. Бахтина, как абстрактная философская мысль дает свой неповторимый стиль и свою особую внутреннюю художественность; как правило, однако, наша философская критика идет по линии интенсивнейшего введения в критическую ткань образно-поэтического элемента как такового — в разных его пропорциях и планах. Вот как выглядит, например, П. Палиевский. Неизменно неся в себе внутреннее задание, определяющее жанрово-стилевые черты именно философской критики, его стилистика при этом в повышенной мере впитала в себя специфику самого искусства и по типу близка «эссеистскому» принципу. Относительно соприкасаясь с М. Бахтиным в ряде кардинальных идей, П. Палиевский антипод его в стилевом отношении: «Невоспроизводимо это главное. Его нельзя из чего-либо склеить или чем-то заменить. То есть никто не может создать самодвижения. Его можно подтолкнуть, подправить, отклонить или задержать на время, но не создать...»[1] Нельзя сказать, что эссеизм здесь идет только на пользу, но это другой вопрос. Примеры разнообразия можно умножить.

Гносеология — достаточно широкое понятие, и в известном смысле под него подпадает не только вся вообще критика, но и вся вообще духовная деятельность, притом не только мыслительная, но и эмоциональная, интуитивная, так как и эмоция, и интуиция есть орудия познания. О критике же можно сказать, что так же, как она вся в широком смысле публицистична, так же она вся в широком смысле гносеологична, направлена на познание. Но мало того. И в более узком смысле, то есть в тех ситуациях, когда гносеологический момент акцентирован, «выпячен» из общего объема, возможны весьма разные подходы к материалу. Гносеологами-диалектиками были Иван Виноградов и другие. Из ныне действующих теоретиков гносеологическую сторону самого искусства и изучения его часто акцентирует Г. Н. Поспелов, а также А. И. Буров и другие теоретики, идущие к критике от общей эстетики и теории искусства. Есть и более молодые приверженцы этой методологии.

---

[1] П. Палиевский. Пути реализма. М., «Современник», 1974, стр. 60.

Наиболее острая и спорная проблема гносеологического подхода к литературе, в определенном его аспекте, связана со структуральным принципом. Тут, правда, как уже упоминалось, много разночтений. Ю. Н. Тынянов, на которого так часто ссылается мировой филологический структурализм, по сути не всегда был даже и формалистом в классическом смысле этого слова, и некоторые из следующих ему критиков, как, например, Л. Я. Гинзбург, показывают это самой своей практикой. С другой стороны, в структуралисты, пользуясь общей современной расплывчатостью этого понятия, иногда зачисляют и М. М. Бахтина. Методологические стыки у Бахтина с формализмом 10—20-х годов, от которого ведут свой отсчет те или иные школы структурализма, существуют, но на ином уровне и в иной плоскости, чем это приписывают ему структуралисты.

Сейчас проблема состоит в том, можно ли считать наши структуральные работы, например во многих отношениях интересные и мыслительно насыщенные работы Ю. М. Лотмана, собственно *критикой* в том смысле слова, который нас занимает. Принцип «чрезмерной научности» поставлен здесь во главу угла. Ни одна наука, в том числе математика, не может уйти от целостного созерцания предмета, о чем и предупредил Кант. Здесь же метод анализа и метод синтеза, проведенного лишь на уровне рассудка, применены с полной последовательностью к такому предмету, как художественное творчество. Соответственны жанр и стиль изложения, лишенные начала как внешней, так и внутренней художественности и духовно-организующей силы. Оно слишком тяготеет к «чистой научности» без того наполнения, которое делает критику критикой, то есть тоже литературой, а не филологической анатомией. Работы Ю. М. Лотмана и его школы, вероятно, займут свое место в истории академической филологии, но в разговоре о жанрах и стилях современной критики их трудно анализировать, так как они по своим особенностям в некотором смысле снимают самое проблему жанра и стиля в критике.

Другой полюс современной критики выводит нас за пределы собственно философской критики и обращает в иную сторону.

В 50-е годы выступила плеяда критиков, поставив-

ших во главу угла выяснение эстетической специфики поэзии и прозы и борьбу за так называемое «качество» — за поэтичность, артистизм, индивидуальную выразительность, за художественный уровень литературы. «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений... Где нет любви к искусству, там нет и критики» [1],— писал Пушкин, уделявший много внимания критике вообще и «критике вкуса» — в особенности. Эти и подобные заветы и взяли на вооружение наши «художественные критики»; характерно, что ссылка на практику и теорию Пушкина — один из любимых их аргументов в полемике (см. работы С. Рассадина и других).

Все это не значит, конечно, что они всю жизнь боролись только «за красоту» и «уровень». Как и вся наша критика, они участвовали в дискуссиях весьма публицистического и злободневного свойства, писали на разные темы и т. д. Вообще вряд ли хотя бы один критик, пишущий на русском языке, мог бы всю жизнь продержаться на «чисто эстетических» проблемах: есть давление сложившейся литературной традиции, есть духовная атмосфера, не позволяющая замкнуться в герметической красоте. Так было и ранее, так и теперь. Но все-таки если эти критики выступали с идеями, концепциями общего порядка, то они имели в виду и свое это исходное — художественность, поэтичность литературы. Так, В. Огнев, один из первых в этом движении, в своей «Книге про стихи» и других работах отстаивал принцип многообразия и индивидуальности как главный в подходе к стилевой стороне искусства. Другой «основатель школы», А. Турков, также всегда близок этой идее. Нет нужды говорить, насколько тесно связан известный общий принцип «многообразия» с вниманием к чисто художественной стороне творчества.

Естественно, что и в собственном своем стиле, в жан-

---

[1] А. С. Пушкин. О критике. Сочинения в шести томах, т. 5. М., ГИХЛ, 1950, стр. 115.

рово-критических чертах эти авторы стремятся соблюдать принципы художественности литературы как критики и критики как литературы. Именно в связи с этой школой возник в свое время не слишком точный и несколько «соблазнительный» термин «беллетристическая критика». Кстати, сам термин уже указывал на опасности, подстерегающие на этой стезе. Нетрудно предвидеть, что они относятся к опасностям, подстерегающим структуралистов, как Сцилла к Харибде. Это чрезмерная эмоциональность, заменяющая мысль, облегченная образность — «наглядность» разговора о литературе, комментаторство, отсутствие кардинальной идеи, внеположной самому «разбору» и «тексту», беседы о тонкостях при слабости мыслительной и духовной перспективы. Конечно, в лучших работах этих недостатков нет или есть лишь некоторые из них. Этим работам свойственно поэтическое изящество стиля, максимально приближенного к чисто художественному, непринужденность и как бы попутность анализа, действие на чувства читателя так же, как и на его мысли, порой — емкость образных формул, умение внушить свое настроение, свою мысль не лобовым, а пластическим способом, предельное и любовное внимание к «мелочам» поэтики изучаемого автора, предпочтение жанровых форм, в наибольшей степени учитывающих именно индивидуальность художника (литературный портрет, критический очерк), отработка своего слова. То есть, как и положено, свойственно все то, чего упомянутые «опасности» являются оборотной стороной. «Жилец секунды световой» — так назвал себя поэт в одном стихотворении. И лирика минувших десятилетий запечатлела, как происходил этот переход на иное исчисление времени, как складывалось сознание его естественности и необходимости. Но тот переход не только не умалил в глазах поэта «прежних», «обыденных» секунд человеческого бытия, а, напротив, придал им новую цену, научил относиться к ним с величайшей бережностью, а не пренебрежительно сбрасывать их со счетов...»[1] Это типичный для А. Туркова рецензионный стиль. Разговор о главных человеческих ценностях критик стремится вести в

---

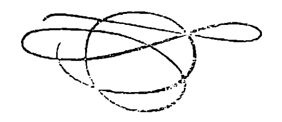
[1] А. Турков. С гордо поднятой головой. — «Новый мир», 1969, № 12, стр. 248.

«человеческой» же манере, во многом действуя методами самого искусства. Эмоциональность интонации, лексики («с величайшей бережностью»), непринужденность «беседы с читателем», непосредственное ощущение материала — все это здесь наглядно. Но речь была не о самих лучших работах, а именно об опасностях, таящихся в манере при ее одностороннем развитии. Эпигонская «эстетическая критика», как и следовало ожидать, подтвердила это. Научные критерии она заменяет «вкусовыми» суждениями произвольного толка, не подкрепленными фактами и историей, не отражающими объективного состояния литературы.

В последующие годы выдвинулось еще несколько серьезных критиков, подробно трактующих проблемы художественного мастерства и стремящихся соблюдать в своей собственной деятельности законы словесной художественности.

Обсуждая все это, требуется, конечно, учитывать, что, во-первых, те или иные критики выступают в разных жанрах и жанровых формах, и понятно, что «поэтика» того же литературного портрета, если критик обладает соответствующими творческими возможностями, будет отличаться от исполнения обзорной статьи; тут индивидуально-стилевые и жанровые категории вступают в конфликт, впрочем, естественный и «диалектический» для литературы. Во-вторых же,— что и внутри самих жанрово-стилевых тенденций в современной советской критике велико разнообразие манер, пристрастий и просто уровней, и что процесс творческой дифференциации и самоопределения в нашей идейно-литературно единой критике продолжается. Жизнь общества и литературы ставит перед ней новые важные проблемы; не случайно в последние годы так много думают о глубине идейной подготовки, о принципиальности и о мастерстве критики; и для того, чтобы она могла совершенствоваться на этом пути, ей необходимо не только более точное осознание своего материала, объекта — искусства слова и самой жизни, но и более глубокое творческое самосознание.

ТЯЖЕЛАЯ ПРАВДА «СВЕТА»



Опять Фолкнер, опять жестокие и трехслойные проблемы «патриархального» существования южного штата, опять — кровь, авантюрный сюжет, и насилие, и расплата, и погоня, и снова погоня, и поиски прочности жизни, и мечта, и действительность.

Этот роман, «Свет в августе», написан менее рельефно и густо, чем более ранний — «Шум и ярость» или более поздний — «Осквернитель праха», сравнительно недавно печатавшиеся у нас; может быть, этот роман социальней, вернее — социологичней, что ли, чем многие рассказы и тот же «Шум и ярость», но, может быть, он менее «подспуден»,— линии прочерчены более резко, что для художественности, особенности такого калибра и склада, как Фолкнер, не всегда безопасно.

И все-таки Фолкнер, при всем его разнообразии (писатель имеет право на ошибку, говорил он о своих духовных и стилевых мучениях и поисках, противопоставляя себя в этом смысле Хемингуэю, который нашел себя один раз), всегда есть Фолкнер: эдакая не очень аккуратно отесанная, в трещинах, песке и мхе, глыба, которая, как ее ни поверни, точнее, с какого конца ни подойди к ней, сохраняет свои своеобразные, мощные и пластичные контуры на фоне степного южного американского неба.

Наша текущая литература последнего времени находится под некоторым воздействием незримого магнитного поля Фолкнера; пожалуй, из всех западных перворазрядных писателей века он в эти 10—20 лет печатается у нас наиболее регулярно. Наши писатели сознательно

или бессознательно нередко реагируют на Фолкнера. Это вдруг заметно в случайной фразе, в повороте мысли, в некоем возражении неизвестно кому или согласии неизвестно с кем.

Какие же знания об американской жизни, и проблемах, и о настроениях *таких* американцев, как относительно недавно умерший Фолкнер, могут быть извлечены из этого присутствия Фолкнера как части нашего литературного «фона», как силуэта?

Говоря об этом относительно новом для нас романе, нельзя не помнить, что несколько социально-духовных вопросов волнуют Фолкнера почти постоянно. Здесь же, как уже сказано, «навязчивые кошмары» Фолкнера обозначены круто и порою с привкусом социологической публицистики. (Роман 30-х годов, тогда в североамериканской литературе это вообще было принято.) Зная Фолкнера более раннего и более позднего — одно из преимуществ хронологического беспорядка в деле перевода! — мы живо «узнаем» проблематику Фолкнера — узнаем то, что, в течение его творчества, сужалось и расширялось, углублялось или отходило на второй план, но так или иначе *присутствовало* почти неизменно.

И прежде всего это — американская расовая проблема в социальном ее аспекте. Она главная в этом, как и в некоторых других из романов Фолкнера.

Сразу надо сказать, что в позиции Фолкнера тут нет однозначности, что авторская идея его противоречива.

Мы привыкли ловить крупных писателей на противоречиях где они есть и где их нет; здесь они очевидны, ибо очевидна сама трагедийность темы, очень глубоко спрятанная за внешним интеллектуализмом и иронической эпичностью тона «надрывность» писателя по этому вопросу.

Особенно это прорывается в таких вот местах, где духовно-жизненная коллизия именно выходит уже на уровень публицистики, хотя Фолкнер и старается — как всегда старается — сохранить позицию «изнутри персонажа» — не разрушить его пластической целостности: «...вырваться в наручниках посреди запруженной народом площади и бежать. Но слишком много было набегано, слишком много гналось за ним. Не преследователей — своего: годы, поступки, дела, совершенные и упущенные, гнались за ним по пятам, шаг в шаг, дых в дых,

стук в стук сердца, а сердце было одно. И убили его не только эти тридцать лет, которых она не знала, но и все те прошлые и позапрошлые тридцатилетия, которые загрязнили его белую кровь — или его черную кровь, как вам будет угодно. Но сперва, должно быть, он бежал веря; по крайней мере — надеясь. Только кровь не желала молчать, быть спасенной. Ни та, ни другая не уступали и не дали телу спасти себя. Потому что черная кровь погнала его сперва к негритянской лачуге. А белая его кровь выгнала его оттуда, и за пистолет схватилась черная кровь, а выстрелить не дала белая. И это белая кровь толкнула его к священнику, это она, взбунтовавшись в последний раз, толкнула его вопреки рассудку и действительности, в объятия химеры, слепой веры во что-то, вычитанное в печатном Писании. И тут, мне кажется, белая кровь изменила ему. Всего на секунду, на миг — и черная вскипела в последний раз, заставив его наброситься на человека, в котором он чаял свое спасение. Это черная кровь вынесла его за черту человеческой помощи, вынесла в самозабвенном восторге из черных дебрей, где жизнь кончается раньше, чем остановилось сердце, а смерть — утоление жажды. А потом черная кровь снова его подвела — наверное, как всегда в решительные минуты жизни. Он не убил священника. Он только ударил его пистолетом, пробежал дальше и, скорчившись за столом, в последний раз восстал против черной крови, как восставал против нее тридцать лет. Он скорчился за опрокинутым столом и дал себя расстрелять,— держа в руке заряженный пистолет и не выпустив ни одной пули».

Нетрудно видеть, что противоречивость идеи Фолкнера тут уже осознана и обыграна им самим — неким более глубоким человеком в нем, чем тот, который мучается неразрешимыми противоречиями внешней идеи. Слишком надрывно, слишком публицистически-четко чередуются в этом — одном из кульминационных — пассаже эти «черная и белая» — слишком ясна, рационалистически акцентирована антиномия; так и хочется представить ее в виде перетягиваемого каната или какой-либо вообще борьбы сил в горизонтальной плоскости — борьбы, не переведенной в объем, в рельеф: автор сознает «неразрешимость» и сознательно же описывает ее именно с этой точки зрения.

При этом даже столь «голое» место, как и всегда у крупного художника, обладает повышенной символичностью. Сами слова «белое» и «черное» вызывают ассоциации, далеко выходящие за проблемы цвета кожи, и мастер слова, конечно, не может не понимать, не чувствовать этого; борьба разнородных сил идет во всем мире, в его подоснове и на его поверхности, внутри его «равновесия» и в очевидности его время от времени вздымающихся стихий — и мы видим, что художник, говоря о борьбе «кровей», помнит и об этом расширительном смысле описания: так резки и абстрактны эти противостоящие силы в одном человеке, так «прозрачен» второй план картины — образа: «Ни та, ни другая не уступали и не давали телу спасти себя... за пистолет схватилась черная кровь, а выстрелить не дала белая...»

Кусок характерный.

Фолкнер и всегда полон чувства тайной тревоги мира; колоссальная энергия художественного ума, плотно-предметного мышления, обилие и особая пластическая тяжесть материала и многое другое — все это борется, контрастирует с этим трагедийным ощущением и создает неповторимую внутреннюю диалектику и густоту напряжения, напряжение густоты фолкнеровского образа: в таких местах, как приведенное, это просто выявляется очевидно, но вообще это у него везде.

Итак, Фолкнер, как мы наблюдаем, не имеет однозначного решения своей любимой проблемы «кровей». Сам он «чересчур» белый и при этом сочувствует неграм, и стыдится, и «болеет» за своих белых, и любит их; и много тут еще можно «дать» противостоящих друг другу глаголов.

Он, кажется, твердо знает лишь одно: «В какие бы мирные долины ни привела их жизнь, к каким бы тихим берегам ни прибила старость, какие бы прошлые беды и новые надежды ни пришлось читать им в зеркальных обликах своих детей — этого лица им не забыть. Оно пребудет с ними — задумчивое, покойное, стойкое лицо, не тускнеющее с годами и не очень даже грозное, но само по себе безмятежное, торжествующее само по себе». Речь идет о мертвом лице мулата, убитого белыми; но, собственно, и тут нет конечной «тезисной» инстанции в мысли автора. На данном этапе белые взяли верх,

и мысль автора (по традиции многих крупных писателей Запада) — на стороне побежденного, павшего, принявшего крест; будь иначе — он и написал бы иначе. Да и написал, ибо сам мулат Кристмас — тоже убийца, и Фолкнер вовсе не умилен этим; но те сцены — раньше, а эти — под занавес... Драматический характер белого протестантского священника Хайтауэра, пытающегося всех примирить и, разумеется, не умеющего это сделать, и тем не менее до конца остающегося верным идее любви и примирения (спасаемый им Кристмас его же стукнул по голове, а он выгораживает его перед оголтелыми «мальчиками», готовыми и его, выгораживающего, в любой миг снести с лица земли — со своей «прямой дороги»), — доказательство суровой «антидогматичности» писателя. Кроме того, мы знаем и по «Деревушке», и по «Осквернителю праха», и по «Медведю», и по этому роману, что Фолкнер сочувствует-то черным, но это его сочувствие тоже достаточно умно, как-то угрюмо и порой жестковато, как и весь его дух, стиль, взгляд на мир и людей. Вот уж чего был всегда чужд Фолкнер, так это «сюсюканья» над меньшим братом — негром, что нередко в американской литературе с легкой руки мягкой Бичер Стоу. Фолкнер «холодно» видит все «недостатки», слабости и даже пороки своих негров; но в том-то и дело, что он видит в них прежде всего равных себе *людей* и требует с них — соответственно. Так что если бы виноватым в последнем итоге оказался Кристмас, Фолкнер, можно быть уверенным, спросил бы с него столь же строго.

Но что же он, в конце концов, предлагает-то?

«Предложения» Фолкнера по этому вопросу связаны с остальными вопросами, волнующими его в этом — и опять не только в этом — повествовании.

Фолкнера смутно волнует раздирающая разобщенность людей в обществе, в котором он живет. Центробежные импульсы тайно или явно господствуют в их существовании, и когда явно, то это все же легче для описания...

Противоречие негров и белых в социальном плане — лишь *одно* из противоречий, таинственно мучающих людей в окружающем мире. Для этого романа оно главное, но за ним не только в символическом, но и в реальном, бытовом плане все время просматриваются другие.

Опять тут приходится вспомнить священника; собственно, не столько его самого, сколько, в связи с ним, Гримма, которому он противодействует. Налетчик, «капитан» Гримм — воплощение самой в себе уверенной агрессивной силы мира. Мощь ее в том, что она не только не рассуждает и не чувствует, но и не знает о чувствах и рассуждениях. С внешне холодной миной, с еле заметной иронией описывает Фолкнер, как средняя провинциальная толпа или подчиняется, или расступается перед Гриммом, жаждущим убийства,— как масло перед ножом. Гримму все равно, кого уничтожать, был бы предмет для уничтожения. Лишь священник, к тому же только что обиженный самой будущей жертвой, преграждает ему путь; итог, однако, известен: «Он отшвырнул старика и кинулся дальше»...

Фолкнер традиционно неприязненно относится ко всякой суете, раздерганности, мельканию и непостоянству; он мечтает о прочности и глубине жизни и соответственно этому ищет женские персонажи, воплощающие в себе этот авторский поиск: как известно, женщина — извечный причал для искусства и философии в этой ситуации. В «Шуме и ярости» в центре симпатий автора — героиня, близкая идеальному началу. (Хотя, надо сказать, это идеальное начало у Фолкнера, как это и вообще тоже принято в американской литературе, подается достаточно жестко, «огрубленно», через тяжелое и «низкое»: приемом преодоления, а не впрямую, не через легкость, радость и свет. Далеко до Тургенева.) В ныне разбираемом романе «Свет в августе» женщины тоже несут в себе начало прочности и надежности. Тут и героиня Лина Гроув, тут и другие. Характерны внутренне улыбчивые последние сцены, где женщина и мужчина нелепо и «бесцельно» мотаются по всем штатам в чужих грузовиках, но она-то про себя знает, что все кончится домом, уютом и прочностью: это он, глупый мужчина, еще не знает. Мечущиеся, дергающиеся, за чем-то, за кем-то гоняющиеся, суетящиеся или, наоборот, слишком тупые и тяжеловесные, линейные, неспособные понять *глубину* жизни герои-мужчины и в этом, и во многих других произведениях Фолкнера кончают или откровенно трагически, или смутно, но все равно плохо и жалко. И тут тоже для Фолкнера нет разницы между белыми,

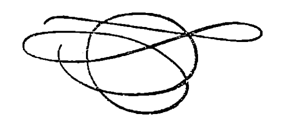
неграми: Лукас, Кристмас, Байрон, Банч, Браун, Гримм...

Но однако же и в этом случае у Фолкнера нет той праздничной учительности, которую хотели бы видеть те или иные сторонники слишком уж «прочных» решений; сама последняя сцена, в общем-то, двупланова и внутренне иронична; ну да, женщина знает, что ей надо, она все приведет куда надо — но не печальна ли все-таки жизнь? — такова интонация автора здесь, в конце: «Он смеется, лежа в постели, смеется долго. «Да, брат. С женщиной тягаться бесполезно...» И, конечно, нет и речи о том, чтобы Фолкнер *«сформулировал»* какую-либо мораль на этот счет: этого он никогда себе не позволял; концовка остается, что называется, открытой. Едут — дай бог, приедут.

Сюжет у Фолкнера, как почти всегда, напряжен и запутан (погони, побеги из тюрем, убийства, надрывы, лачуги, дороги, толпы, цепенеющее одиночество, вновь погони, стон и стрельба и езда) и при этом растворен в «мясистой», громоздкой детализации, описаниях, рассуждениях, реминисценциях и стилизациях под Библию, явных мыслях и скрытых чувствах; хотя, повторяю, здесь нет той плотности изображения и силы «подспудного» начала, что, положим, в «Шуме и ярости», но есть обычное фолкнеровское величественное и торжественное, несколько *слишком* медлительное движение.

Идеи, «выводы» из всего этого простые: смотрите — я показываю вам жизнь как она есть, но как она есть не в ее простоте (или упрощенности), а в ее реальной «громоздкости» и нелегких проблемах; я предлагаю вам свою «скрыто»- и сложно-гуманистическую позицию, свой ум, свою тоску по прочности и ощущение тревоги и смуты мира, свой «тяжеловесный» и убедительный, как сама тяжесть жизни, стиль; а там — смотрите; если вам удастся сделать из моей правды и гуманизма, из моей жесткости, сложности простые и нужные, полезные выводы — дай бог; если же нет — так нет.

ЯРОСТЬ И НАДЕЖДЫ ИХ МОЛОДОСТИ



Сейчас в мире любят посмеяться над романтизмом. Молчаливо подразумевается, что серьезная литература должна быть деловитой, по возможности документальной или документообразной и трезвой. Какие там выдумки во второй половине *этого* века? Какой «порыв к идеалу»?

Одним из сильнейших орудий литераторов стала ирония. Многие усвоили тон, о котором в свое время точно сказал Толстой: «...тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил».

Эта манера удобна для автора. Не обязывая его выписывать рецепты, обнаруживать позитивную программу (которой иногда просто нет), она в то же время дает «ощущение абсолюта», высоты позиции, всеведения ума, который незримо над всем воспаряет в торжественном своем спокойствии. Она, эта манера, внушает уважение и чувство *серьезности писателя.*

В гораздо более сложном положении оказывается человек «открытого» стиля, человек, идущий вперед, не заботясь о флангах, тылах (это на войне необходимо, в искусстве порой иные законы), человек, рискующий «вдаться в патетику» и прямой позитивный пафос. Возможностей сломать на этом шею сейчас сколько угодно. Слишком многие на Западе уверены, что «все ценности дискредитированы», вся романтика пропущена сквозь горнило анализа, все идеалы дали трещины, а ужасы века таковы, что новоявленного «романтика» автоматически можно счесть или за тупого фанатика, которыми сыт мир, или за дитя неразумное, или за очередного лжеца. И все же есть люди, которые идут на риск.

Всем этим я не хочу сказать, что Мигель Отеро

Сильва, о котором сейчас пойдет речь,— «чистый» романтик в XX веке, наперекор всему. Во-первых, вспомним, что глубокий, истинный, большой романтизм отнюдь не чужд критического, «отрицательного» начала, и одним из краеугольных камней романтической эстетики в свое время было как раз понятие иронии в самом широком значении этого слова. Во-вторых, Отеро Сильва вовсе не чужд иронии и в том новом смысле, виде, который придало ей искусство XX века. Его повествование почти все время исполнено интеллектуальной «кислотности», игры, анализа и критицизма, он то и дело «снимает тезисы», не успев их «выдвинуть», мысленно разлагает предметы, не успев их назвать, как бы заранее не приемлет и невесело посмеивается над всем, о чем собирается говорить: «...солдаты императорской гвардии, свирепые в бою, как дикие кабаны; несгибаемые в страданиях, как колонны большого цирка; дисциплинированные в маневрах, как ручьи в акведуках, в общем — солдаты. Они — христиане, из той самой секты, что бредит Павлом и Ориганом...» Писатель излагает факты и при этом как бы пародирует того, кто излагал бы их напряженно и всерьез: «незаметно» он вклинивает интонации и словечки, снимающие торжественность, придающие повествованию особую условность («свирепые» вместо, положим, «яростные», «в общем — солдаты», «бредит»). Я сам, мол, настолько серьезен, что жизнь — вся, скопом взятая,— не стоит того, чтоб я отнесся к ней всерьез. Эта интонация, атмосфера, эта позиция известны нам по многим произведениям американской и европейской литературы последних десятилетий.

Выше я сказал, что почти все повествование у Отеро Сильвы исполнено в этой интонации. Но недаром применительно к искусству слово «почти» столь важно. В романе «Когда хочется плакать, не плачу» это «почти» относится к заключительным страницам.

Чтобы дойти до них, мы прошли через многое.

Мы прошли через пролог, в котором применен прием, довольно традиционный для литературы «притчевого» стиля: события современности соотнесены с временем социально-духовной ломки, происшедшей полторы с лишним тысячи лет назад,— с временем первоначального христианства. Три молодых нынешних венесуэльца,

все Викторино, заимствуют свое имя от одного из мучеников той эпохи. Но с тем вместе гибнут три его брата, а современных взрослых Викторино *всего* три, так что одна — видимо, главная — вакансия как бы остается пустой. (Впрочем, как часто в таких случаях, об истолковании «загадки» можно спорить.) Тем самым всему повествованию заранее придается резко выраженный символический, притчевый характер.

Мы прошли через многочисленные приключения, невзгоды, мечты, мелкие победы и крупные неудачи всех трех Викторино, наследников древнего Викторино, молодых людей Латинской Америки, ищущих — каждый как умеет — своего места под солнцем. Рассказ обо всем этом исполнен в духе той самой иронии, подтрунивания, скепсиса: «На лице его вздымались архипелаги прыщей, а на шее торчала бабочка или болталось яркое желтое кашне. Мама испытывала перед ним суеверный страх... А там приходил и Факундо Гутьеррес, отец Викторино Переса, распив не одну бутылочку спиртного. Об этом свидетельствовала его горделиво выпяченная грудь и клоунские поклоны налево и направо; вблизи же от него вообще несло, как от винной бочки. Мама и Викторино уже чуяли, что он без работы...»

«Мэми была просто великолепна сегодня утром. Она вплыла в комнату Викторино в газовом облаке своего отороченного кружевом пеньюара, запечатлела на его лбу поцелуй, поздравив с днем рождения, и небрежно сказала: «Взгляни в окно, твой отец купил тебе подарок...»

«...Чтобы стать независимым от семейного гнета, от родительской опеки, от материнской любви, от домашних споров; из кисточки волосы лезут просто клочьями, но я все-таки заставлю поработать эту нейлоновую патриаршью бородку. Однако если я сейчас не сосредоточусь на бритье, если не сосредоточусь, то обязательно порежусь и...» Отеро Сильва не пережимает в иронии, он все время как бы подправляет ее внутренним теплым чувством, а затем снова растворяет чувство в усмешке. «Однако если я сейчас не сосредоточусь на бритье...» — в этом пассаже и сочувствие, и улыбка...

По всем законам и правилам современного аналитического романа здесь много интеллектуальной вязи, прихотливых ходов в композиции, в выражении автор-

ского начала. Действенно вводя прием несобственно-прямой речи и иные приемы, автор все время резко меняет ракурсы повествования — ведет его поочередно с позиций (хотя и не от первого лица) то одного, то другого, то третьего парня — Викторино Переса, Перальты, Пэрдомо. Сам автор не показывается из-за кулис, но неизменно присутствует в суфлерской будке, а вернее — *над* повествованием. Эта его позиция сверху — отчетлива, акцентирована.

Отеро Сильва демонстративно не сливается ни с одним из героев, а до поры до времени как бы никому из них особенно и не сочувствует. Например, он вроде бы явственно объясняет, почему благополучному Викторино Перальте не сидится на месте, почему он в тоске: «Тягучий вечер, скучный и глупый, предстояло вытерпеть Викторино... Смехотворный праздник, фальшиво-приторный и гладкий... Приятельницы Мэми... аромат французских духов и пошлых романов...» Но и сам Викторино Перальта — не перл творения: «Одна рука, его рука, просунется в комнату и, будто с неба, сбрызнет бензином софу, которая рядом с гардиной раскинула свои подушки. Потом эта же самая рука, его рука... швырнет зажженную спичку...» А вот вроде бы отнюдь негероическое и о Викторино Пэрдомо: «В это время банк будет готовиться к закрытию. Целых десять мучительных часов остается еще до того, что есть будущее, настоящее, гипотеза, действительность, спорт, смерть». Перед нами незримо, но настойчиво витает образ автора: человека задумчивого и свободного душевно, внутренне серьезного и внешне то более, то менее усмешливого; за усмешкой тут — и горечь.

Но вот мы подходим к финалу, и интонация Отеро Сильвы неожиданно меняется.

Вся игра и скепсис идут на свалку — остаются ум, патетика, тяжелое и глубокое раздумье, горячее сочувствие и жалость к той молодежи, которая вслепую ищет пути в потемках бушующего нынешнего мира — и гибнет в водоворотах непонятной стихии; выступает на сцену и новое, чего, казалось бы, совсем не было в предыдущем повествовании,— открытый порыв к идеалу, напряжение духовного поиска — чем, вместе с «иронией», всегда силен был истинный и высокий романтизм в противовес псевдоромантизму и фальши.

Юноши гибнут по-разному: один из-за уголовного преступления, другой — бессмысленно тратя свои нерастраченные силы в автомобильной гонке, третий — вовлеченный в «операцию-экспроприацию» леваков-анархистов.

Надо хоть немного знать и любить Латинскую Америку, чтобы понять, что в такой фабуле, в такой концовке нет ничего искусственно-экзотического и натянутого. Одной из особенностей латиноамериканского характера является некая минимальность «зазора», промежутка между импульсом и поступком, духовным состоянием и действием. Анализ причин этого повел бы слишком далеко в сторону, поэтому приведу лишь примеры, да и то немногие.

В начале XIX века почти одновременно развивалось два освободительных движения — декабристов в России и патриотов в Латинской Америке. Конечно, разница между ними огромная, но возможны и некоторые сопоставления. И тут и там не было конкретной исторической, экономической основы для победы социального строя, лишенного эксплуатации; и тут и там вожди еще весьма смутно и именно слишком «романтически» понимали роль и функцию народа в истории. Боливар и его соратники отчаянно кинулись в бой, предпочтя всем прочим духовным добродетелям одну-единственную — мужество. В таком решении была своя слабость. Однако практические успехи освободительной войны в Америке были несравнимы с практическими успехами декабристского движения. И кроме причин более существенных была этому и причина субъективная, психологическая... Боливар победил, на огромных территориях, далеких от Европы, возник республиканский строй, прогрессивные общественные институты. Что из этого впоследствии вышло — другое дело. Борьба была недостаточно подготовлена, «тылы и фланги» недостаточно обеспечены (а война — вот именно, не литература). Это не замедлило сказаться на конечных итогах войны: диктаторы, непрерывные распри, хозяйственная разруха... В дальнейшей истории Латинской Америки, вплоть до пятидесятых годов нашего века, чрезмерная решительность, импульсивная действенность характера то и дело играли трагическую роль. Конечно, за самими «свойствами характера» стояли и серьезнейшие соци-

альные обстоятельства... Непрерывные и свирепые войны, однодневки-тираны, успевавшие наворочать кровавых дел на годы вперед, разоренные народы, вдовы и сироты, плетущиеся по желтым дорогам пешком и на тощих мулах,— таковы были итоги этих «героических действий». И только пятидесятые годы выдвинули фигуры, в которых традиционный и неизбывный романтизм этого мира получил твердое значение. (Нечего и говорить, сколь важны тут были такие факторы, как новые исторические условия, новая социальная обстановка в мире.) Старый испанский образ, поэт со шпагой в руке, человек не только рефлексии, но и мужества, не только мысли, но и порыва — образ, на заре современной истории воспетый гением в Дон Кихоте, воплощенный в самом Сервантесе, в Лопе де Вега, в португальце Камоэнсе и других,— образ этот наполняется новым историческим пафосом. Недаром и Боливар, и поэт-революционер Хосе Марти, и Че Гевара всю жизнь вспоминают о Дон Кихоте; но при этом ищут практически-действенных средств борьбы.

Образ этот порою не лишен еще старого трагизма и внутренней «избыточности». Помним последнее — смерть Альенде. Судьба неистового Че Гевары — ныне и уже навеки тому пример, предостережение и повод для нелегкого раздумья.

И все же неизмеримо обаятелен этот образ — образ человека, для которого высокие духовные истины — это не слова, а дело, для которого любовь к Свободе несовместима с житейским рабством.

Во многих латиноамериканцах втайне живет этот огонь, это прекрасное и опасное качество — полное, порою чрезмерное слияние духовного, психологического состояния с действием, с поступком. Если обычный человек — порох, то латиноамериканец — это сплошь и рядом пироксилин, нитроглицерин, «шимоза». Достаточно легкого прикосновения, чтобы произошел взрыв.

И взрывы, мелкие и ненужные, к сожалению, происходят слишком часто — уходит в воздух драгоценная огневая энергия. Там бессмысленная стрельба, там пырнули ножом, там с тоски разогнались на автомобиле на круче, там, не в силах сдержать «огня», напали на банк «в революционных целях», и вот — гибель, гибель, смерть, смерть.

Викторино Перес и Викторино Перальта — во многом бессознательные жертвы общественного сумасшествия и своих молодых сил, не знающих приложения. Перес бандитствует с нужды и горя, Перальта ненавидит свою мещанскую среду и чисто импульсивно бунтует против нее. Писателю жаль их, как потенциальных работников на благо народа, безвременно погибших, как заблудших овец, как людей, наконец.

Совсем иное — Викторино Пэрдомо. Это единственный из троицы, чей образ откровенно идеологичен. Именно в его «алгоритме» писатель впервые забывает об иронии — начинает говорить всерьез не только внутренне, но и внешне. Викторино Пэрдомо — «лишний человек», в старом, «русском» и благородном значении этого слова. Он заряжен на идеал, и он борется за идеал, но жизнь дает осечки. Погибают все трое, но только у него фамилия с таким корнем (perderse — гибнуть). Невозможность и оголтелость окружающей жизни, непрерывно растущая наглость зарвавшихся мещан логично толкают его к революционерам, но вот беда: среди «действующих» революционеров, с которыми он сталкивается, он не видит тех, кому он — такой, как он,— смог бы довериться целиком, во всю полноту души. Взгляд его пристально обращен на отца — старого марксиста, подпольщика. Он — один из немногих, кого уважает Викторино. Отец кровью, тюрьмой и страданиями, борьбой в условиях антинародного режима действительно заработал право на уважение, но юноше Викторино кажется, что отец, за тюрьмами, старостью и усталостью, отстает от жизни, что она слишком сильно изменилась, что нужен новый опыт. Какой? Он не знает, но он латиноамериканец, он не болтун, он жаждет немедленного идеала в действии и самого действия. Финал очевиден заранее: «...Осмотр и вскрытие трупа показали следующее: а) наличие многочисленных травм; б) перелом левого ребра; в) серьезное повреждение печени и правой почки; г) многочисленные ушибы...» Викторино Пэрдомо в день смерти исполнилось восемнадцать лет.

Конечно, в латиноамериканских социальных ситуациях и характере, в силу самих их исходных особенностей, какие-то черты современного молодежного движения наиболее *очевидны*; но ведь они, эти черты, *есть* и в

молодежи, в жизни других стран западного и «третьего» мира, и поэтому роман Отеро Сильвы интернационален по своему смыслу.

В самой латиноамериканской литературе «молодежная проблематика» у Отеро Сильвы лишь наиболее наглядна.

Нет такого крупного писателя из этого мира, в последние 10—20 лет одно за другим дающего «всесветные» имена, который так или иначе не касался бы вопроса о бунтующей молодежи и о том, как же разрешить, успокоить ее тревогу и неприкаянность, и нежелание преклонить буйную голову под сень «мещанского счастья».

Будь то Кортасар или Карпентьер, Жоржи Амаду или Фуэнтес, Гарсиа Маркес или Льоса, будь то историческая пьеса или экспериментальный роман, политическое эссе с «типично латиноамериканскими» «загибами» и передержками, очередной манифест «нового искусства» или даже лирическое стихотворение, пафос борьбы и судеб молодежи веет над всем.

Вот пьеса Карлоса Фуэнтеса «Все кошки серы» — одно из последних произведений этого романиста, политика, драматурга и литературного экспериментатора, опубликованных в СССР.

Речь идет о далекой истории — о временах завоевания Мексики, нежно любимой родины Фуэнтеса, Кортесом и его «капитанами». Атмосфера в чем-то близка той, что у Гарсиа Маркеса в «Сто лет одиночества». Напор жизни и ярких обнаженных страстей, разнообразие и цветущая грубость бытия, жестокость в самой любви и любовь в жестокости, напряженная мысль о судьбах земли, природы и этноса — все есть. Но, в отличие от Гарсиа Маркеса (как он предстает в этом романе), Фуэнтес мыслит не только «природно» и исторически, но и государственно-политически.

При этом он не «извращает» давних событий — с точки зрения формального документализма к нему, при всех вольностях его ассоциативной композиции, придраться довольно трудно: лица реальны, поступки — тоже; он старается подать исторический материал изнутри него самого, его атмосферы,— и в то же время выходы в современную проблематику вполне очевидны.

Не говоря уж о концовке, где автор демонстративно

переодевает своих старозаветных героев в нынешние мундиры и джинсы (один из обычных приемов Фуэнтеса и всех новых латиноамериканских романистов), ветер новых духовных поисков пронизывает многие страницы пьесы. Здесь и вечно больная, а теперь особенно актуальная для Латинской Америки проблема власти и властителя (Моктесума — Кортес), и острое раздумье о кризисе «веры» и всех вообще ценностей («Боги, боги, боги... Все говорят о богах... Они мне не нужны. Все это очень просто... борьба одного бога против другого — эта роковая неизбежность, с ней мне делать нечего. Если все происходящее само по себе неизбежно, тогда, выходит, не нужны моя воля, моя доблесть или моя жертва?..»), и — тоже извечный и актуальный латиноамериканский — призыв к мужеству («Мы будем сражаться, сражаться, сражаться... Чтобы иметь лицо... Чтобы иметь имя... Чтобы иметь землю»), и мысль о вражде и братстве народов разной крови, в жгучей встрече выясняющих отношения в Южной Америке, и многое иное.

Естественно, что в такой атмосфере Фуэнтес никак не мог пройти мимо молодости — ее трагедии и забот.

Отчасти это видно в драматическом образе Марины — ацтекской жены Кортеса, дающей родине новое трагическое потомство и надорвавшей на этом душу. Но Фуэнтесу мало этого; он выводит специальный персонаж, жертвенного юношу, которого закалывают обсидиановым кинжалом жрецы в эпоху неглупого, но растерянного и не вовремя кающегося Моктесумы и (в финале) — уже иначе одетого — убивают полицейские в эпоху студенческих волнений.

Отношение Фуэнтеса к этому юноше немедленно напоминает нам отношение Отеро Сильвы к своим героям, но оно еще более «абстрактно».

Несомненны сочувствие и жалость — и нет реального «тезиса», неких внутренних точек над i. Фуэнтес явно хочет видеть у себя такого героя и явно же не знает, что делать с ним. Возникнув перед жрецами Моктесумы, выслушав их кислые проповеди о том, что, принесенный в жертву сомнительным богам, он тем самым спасет родину (которая тут же рушится после его убийства), он успевает только понять, что вовсе не хочет умирать,— и сразу же зарезан; восстав из небытия в

концовке, он тоже успевает немногое: «Внезапно из темноты зрительного зала вырывается и бежит к сцене, задыхаясь, преследуемый *юноша*, который был принесен в жертву в Чолуле: на нем рубаха и джинсы мексиканского университетского студента. Он вбегает на авансцену, мексиканские гренадеры и полицейские стреляют в него. Юноша падает мертвым... Тишина. Марина становится на колени подле мертвого юноши, гладит ему голову, а затем пристально и напряженно смотрит куда-то в зрительный зал...» Автор уходит в символику, а реального персонажа так и нет: он потребовал бы для себя подробностей, конкретных оценок и рекомендаций; и Фуэнтес — крупный художник — чувствует, что это — не по его части, и обходит это.

Тут можно бы вспомнить зря потраченные мощные и тяжеловесные силы всех многочисленных Хосе Аркадио и Аурелиано Буэндио в «Сто лет одиночества» у Гарсиа Маркеса — людей, не нашедших приложения этой своей мощи в этом своем одиночестве; тут можно вспомнить Льосу...

Где же был тот, кто помог бы героям Фуэнтеса, да и Маркеса?

Где же был тот, кто вовремя указал бы душевно и действенно требовательному Викторино Пэрдомо его верный путь? Где был тот, кто спас бы Викторино Перальту и Викторино Переса, кто отвратил бы от «Мамы», «Мэми» и «Матери» (Мать — конечно, у Пэрдомо!) их непоправимое горе?

Тот, кто самим своим существованием заставил бы писателя Отеро Сильву *чаще* обращаться к патетике и высокому слогу, реже — к пепельной иронии?

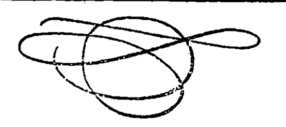
Его нет у Фуэнтеса.

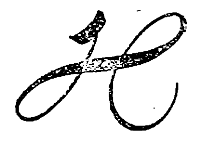
Его нет и у Отеро Сильвы; и писатель, видимо, сам чувствует его отсутствие: вспомним «вакансию».

Взамен он, писатель, говорит нам высокие, простые и грустные, напоминающие Шекспира слова о похоронах трех цветущих юношей — надежды страны, семей и возлюбленных; говорит о встрече трех матерей у могил: «Только у самих кладбищенских ворот полиция отвязалась. Мать входит за ограду вместе с группой молодых людей, которые поют: «Bella, ciáo, ciáo... и если я паду в бою, возьми себе мою винтовку...» Мать чувствует себя одинокой и обессиленной. Даже родственники

не узнали о смерти Викторино... Мать не может объяснить себе, каким образом эти пятьдесят товарищей Викторино узнали о случившемся. Они всю ночь провели с ней у гроба, а теперь выкрикивают, как клятву: Мы отомстим за тебя, Викторино, мы отомстим! — поднимают урну на плечи, несут по узким дорожкам, мрачная ярость ожесточает молодые лица; они несут урну, обернутую красным стягом и черной лентой... И вот единственный раз в жизни скрестились пути трех женщин, одетых в траур,— той, что приехала в грузовичке с подножия холма; той, что поднялась из семейного склепа Перальта; той, что, опустив голову, вышла из узкой аллеи. Три женщины в трауре безучастно взглянули друг на друга, будто никогда раньше друг друга не видели — никогда раньше не видели, это правда — и будто бы ничего не имели общего».

Судьба да поможет всем честным, свободным сердцем и беспокойным в нынешнем мире — видимо, хочет сказать писатель; но, хотя возвышенный романтический стиль вполне в духе его натуры, он — иронический человек — боится уж *слишком* высокопарных слов — и ставит точку.





Неинтересно было бы долго говорить на тему, что же такое эта «Осень патриарха» по сравнению с романом «Сто лет одиночества», которым Гарсиа Маркес прославился в нашей стране. Конечно, и там и там — могучее воспроизводящее и пересоздающее воображение, и там и там — гиперболы и «магический реализм», и там и там — резкость живописи, и там и там — атмосфера одновременно Рабле и Фолкнера, и так далее; но это лишь общие признаки индивидуальности, как она сложилась после предварительно-подготовительных произведений «Полковнику никто не пишет», «Палая листва», «Недобрый час» и др.; а как отдельные произведения это романы, совершенно разные по своим внутренним задачам. Обдумывались они тоже как-то не один за другим, а несколько параллельно, что ли. Верный признак того, что в них участвовали разные сферы ума.

«Сто лет одиночества» — роман органический, природный, библейский, одновременно интеллектуальный и условный, и какой угодно; «Осень патриарха» — роман социальный прежде всего, социальный по своему заданию. Конечно, здесь как фактура фигурирует все та же «органика», что перечислена выше; но равнодействующая-вектор — иная. Можно этим быть довольным или недовольным, но приходится учитывать жанр и закон, им самим, Габриелем Гарсиа Маркесом, над собою признанный в этом произведении.

Жестокое бесстрашие автора бросается в глаза и,, собственно, все время подчеркивается, довлеет демон-

стративно. Кто ищет у Маркеса «прямой и ясной доброты к человеку», «сочувствия к ближнему», «живого и теплого чувства», пусть немедленно оставляет чтение. Маркес на многое замахивается в «Осени патриарха»; эти задачи диктуют стиль. Маркес тут суше и строже, чем в «Сто лет одиночества»; духовный подтекст его — ум, надрыв и суровость.

Тематически этот роман — о диктаторе латиноамериканского типа.

Тема эта пряма и определенна; повествование непрерывно идет об одном человеке, его повадках и жизни, и все остальные люди входят в круг изложения применительно к нему и только к нему. Если «Сто лет одиночества» — роман о роде человеческом и о континенте, роман, герой которого неизвестно кто, то герой романа «Осень патриарха» — патриарх, «мой генерал», и больше никто.

Может ли быть роман о диктаторе-деспоте, о латиноамериканском тиране, которыми отрицательно славен этот мир, континент? Не годится ли тут одна лишь сатира, и не должен ли этот роман, если он и роман, заведомо получить добавление «сатирический»?

Мы знаем ту хитрость искусства, по которой все, что не прямая сатира, должно дышать изнутри некоей любовью, любовным теплом по отношению к предмету изображения; Гоголь любит Хлестакова (Блок писал об этом!), как зоолог любит гремучую легкую ящерицу, которая у какого-нибудь поклонника пташек и мосек вызовет лишь брезгливость...

Возможна ли любовь к такому чудовищу, как патриарх? *Художественно* ли это произведение (ибо без такой любви нет художества в «серьезном» жанре), если перед нами не прямая сатира?

Не прямая сатира и есть художество.

«Осень патриарха» — не сатирический, а трагический роман; ну, пусть гротескно-трагический (для любителей четких определений).

Любовь в романе есть, но это любовь не к самому патриарху, а к тем живым, мощным силам, которые сгнили в нем.

Ведь эти силы его воистину огромны; он непрерывно питаем соками могучей почвенной толщи, знает об этом,

кичится этим — и неизменно использует это в своих корыстных диктаторских целях.

Вся гуща интеллектуально-живописной маркесовской изобразительности кипит и бродит, когда требуется показать невиданную «органику» патриарха: «...кричал, надсаживая голос, оскальзываясь на коровьих лепешках тьмы и в ужасе спрашивая себя: «Что же это стряслось на белом свете? Скоро восемь утра, а в этом сволочном доме все дрыхнут!.. «Вставайте, рогоносцы!» — кричал он, и стали зажигаться лампы, в дворцовой казарме протрубили зо́рю... розы раскрылись за два часа до первой росы, дворцовые бабы, как лунатички, вытряхивали под звездным небом половики, спящим в клетках птицам был задан корм, не успевшие завянуть цветы были выброшены и вместо них поставлены в вазу такие же свежие; бригада каменщиков спешно кончала дом, наклеив на каждое окно по солнцу из золотой фольги, чем сбила с панталыку подсолнухи... когда же один из офицеров генерального штаба осмелился остановить его и, отдав честь, доложил, что сейчас не восемь утра, а всего лишь пять минут четвертого, то он влепил ему затрещину и рявкнул так, что весь мир услышал: «Сейчас восемь, черт подери! Восемь, я сказал!» И так далее, и так далее.

Но то целое, которому служит эта «органика», неприемлемо для Маркеса. Он акцентирует это. Все его резкие медицинские образы работают на отрицание. Идет в ход своеобразная физиологическая символика. Патриарх необыкновенно мощен как мужской организм, но женщине он не может принести радости. Родился он недоноском. Пресловутая кила — позорная болезнь — дана для той же символики. Латиноамериканские социально-диктаторские поспешность, ненормальность, чудовищная горячность и «разбухание» в социально-духовных делах олицетворены жестоко и грубо. Сама жизненная сила диктатора неизменно и неустанно обращается в искаженное и мучительное сладострастие, в неистощимую смерть, надрыв и гиблую кровь. Маркес не жалеет гипербол и физиологизмов. Одно лишь избиение офицеров или история детей на барже чего стоят. Напор жизни непрерывно оборачивается блефом — обманом и пустотой. Всё подставное, всё бутафория. Оголтелые приближенные патриарха, сами не ведающие, в

какую из любых следующих секунд их настигнет кара хозяина, чинят при этом невиданную коррупцию. Любовь патриарха к своей главной женщине, Летисии Насарено, разумеется, тут же становится пыльной пародией и общим несчастьем. Как издевка над старым патриархальным бытом, бродит по золоченым хоромам старушка — мать патриарха, оберегая своих кур, рассевшихся на всех пюпитрах и вазах: она — воплощение старой народности... В середине романа и она умирает от зловонной болезни. А временщик европейского типа, таскающий головы в мешках?

И подобное, и подобное; собственно, весь роман таков.

Что же хочет сказать всем этим социальный писатель Маркес?

Какая тут есть идея, и есть ли она?

Не просто ли это злоба на все человечество, не насмешка ли это над всем запутавшимся земным бытом?

Идея Маркеса, если и формулируется в тезисе, то таким образом: человек из народа, отринувший себя от народа и от главных, простых и высших истин этого мира, вдвойне не будет прощен; сила живого происхождения — тут не панацея от бед, а нечто обратное; человек обязан *служить* народу и истине, а если этого нет, то всякие «килы» и крах неизбежны.

Если в нем при этом кипит мощь живых сил — тем хуже: не идя на светлое, они неизбежно идут на черное...

«...удар прозвучал, как пушечный выстрел, и разнесся по всему зданию. И тотчас начался погребальный звон колоколов собора, погребальный звон всех остальных церквей страны — колокола звонили сто дней подряд, сто дней без перерыва. Но уже заслышав первые удары колоколов, люди с содроганием поняли, что он снова во власти своей безраздельной власти, что его непостижимое сердце, подавленное было бессилием перед смертью, вновь ожесточается до предела против поползновений разума и человеческого достоинства, ожесточается на этот раз из-за того, что его мать, его незабвенная Бендисьон Альварадо, умерла на рассвете в понедельник двадцать третьего февраля...

Со смертью Бендисьон Альварадо страна вступила в новый смутный и беспокойный век.

Никто из нас не был достаточно стар, чтобы помнить сам день ее смерти, но история ее похорон дошла до наших дней.

Мы знали, что он никогда больше не стал таким, каким был до смерти матери, не вернулся к прежнему образу жизни. Его сиротский сон никто не смел нарушать не только в течение ста дней траура, но и потом никто не смел его беспокоить, и сам он никому не показывался на глаза в этой обители скорби, в этом погруженном в печаль дворце, где навеки застыло эхо погребальных колоколов, где часы показывали только одно время — время смерти Бендисьон Альварадо, где все разговаривали, тяжело вздыхая, охрана ходила босиком, как в первые годы режима, и лишь курам была предоставлена полная свобода в этом доме...

...гроб доставили в тот самый монастырь, в воротах которого некая торговка птицами родила в начале всех времен недоношенного мальчика, ставшего королем,— те святые ворота открыли вновь впервые за сто лет; конные солдаты устраивали облавы на индейцев и сгоняли их, точно подневольный скот, к дверям храма, загоняли внутрь ударами прикладов...»

Даже беспредельность любви к матери, даже скорбь его падет на головы ближних...

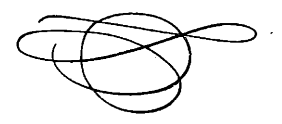
Жестокость диктатора — «жестокость» автора; там жестокость прямая, здесь «жестокость» трагическая и немного надрывная; нет тех крыльев игры и свободы, на которых парят «Сто лет одиночества», есть смех — и нет смеха; есть тайная леденящая, сковывающая душу серьезность, «уставленность» в одну точку...

Надо провести много бессонных ночей, иметь бесстрашие совести, ума и рассудка, чтобы сказать о своих могучих землях, о своем южноамериканском трагическом континенте подобные «правды»; что ж. Эта смелость — дело глубинной морали и горящего воображения автора.

Его борьба за прогресс, его вмешательство в мировые проблемы последнего времени на стороне гуманизма и «светлого духа» говорят о том, что бесстрашие это обеспечено тайной любовью к своей земле и «стихии»

и светлым разумом; он верит в свои земли: диктатор жил чуть не двести лет, но теперь умер; но жестокая правда о диктаторе и о том, как он мучит и истязает ту самую жизнь, которая его породила, видимо, душила Гарсиа Маркеса в некие особенно черные южные ночи...

Душила так, что он пожелал отделаться от этого ночного кошмара — и выдать его на суд дневного мира и его Разума.



Последние годы дали плеяду серьезных произведений прозы, принадлежащих писателям разных возрастов и пристрастий. Критики в увлечении объявляют то ту, то иную фигуру главной, то этот, то иной стиль и даже тему единственно возможными.

Но кроме увлечений есть высшие интересы русской, и не только русской, литературы, которая в XIX веке восходила на максимализме мнений, на самобытном мироощущении, на свободном усвоении духовного опыта всего человечества, на широте чувства, мысли и артистизма... Мне кажется, наша проза почти готова выдержать критерии классики; но для этого они должны быть применены. Из этого уровня и опыта я стараюсь исходить в дальнейшем разговоре о своем предмете — о «языке» современной прозы. Я не хочу сказать, что надеюсь на полную удачу в таком деле; я хочу сказать только, что исходная установка моя — такова.

Мне кажется, один из самых талантливых — Василий Белов.

В чем-то он неуловимо отодвинут на второй план в эти годы; каковы причины? Меньшая (сравнительно, например, с Распутиным) публицистическая насыщенность и символика в его творчестве? Инерционность текущей критики, порою ищущей очевидного, легко попадающего в колеи предзаданной моральной или какой-либо иной идеи из тех, что вращаются в нашем литературном кругу лет 15—20? Наконец, может быть, некий «кризис» в душе самого писателя? ..

Белов, на мой взгляд, — законченный и уже «класси-

ческий» представитель того направления, школы, тенденции и т. п. в нашей прозе, которое было названо «деревенской прозой»... Можно теперь сколько угодно возмущаться самим этим термином, говорить, что он устарел, что он шире, у́же, чем...; но он уже существует, и тут уж — «ни в зуб ногой». Термин не совсем внешний, за ним стоит не одна лишь тема, но и мироощущение, стиль.

«Привычное дело» Белова, мне думается, было апогеем «деревенской прозы» *как таковой*; иное дело, какова была эта проза до и после,— может, тут-то она и была не такой уж и «деревенской»...

Я напомню известную мысль Толстого, что литература русская из своего духовного воспарения должна уйти *под* землю, насытиться ее соками; что и этот период не вечен; что счастливы те, кто будет участвовать в выплывании.

Такие слова естественны, когда возникает «проблематичность» неких духовных «абстракций» и при этом *есть* потребность в абстракциях; но, чтобы освоить их, нужно новое омовение истины живой водой.

«Привычное дело» Белова, на мой взгляд, было явлением одного из важнейших периодов нашей литературы, состоявших — как бы это сказать — в том, что она, литература, глубже всего ушла в землю — и одновременно уже смотрит ввысь: как бы из рва.

Вокруг — и корни, и камень, и супесь под дерном, и влага, и жуки, и вся жизнь подземного царства; это реально и ощутимо; а над головой — синь и туман, — таинственные, далекие.

Многие «деревенские» писатели, бывшие до Белова, лишь казались такими; задачи поверхностной, или даже и не поверхностной, публицистики для них заслоняли сам материал, он был только поводом — «материалом»; были и есть такие и после «Привычного дела»; оно же — само по себе. Белов, как никто, знает деревню *изнутри*; да к тому же деревня эта — северная — наиболее сохранившаяся как деревня. Даже классики — Тургенев и Лев Толстой не могут в этом отношении тягаться с Беловым; они приступают к деревне «сверху», от духа и от культуры; Белов идет от нее самой. «Тихий Дон»? Там гуляют ветры истории, деревня пришла в движение; соответственно — сцены и персонажи, так сказать,

приоткрывающие деревню, делающие ее, как говорят литературоведы, разомкнутым материалом; в «Привычном деле» деревня — вся из себя; отъезд Африканыча в «Мурма́нск» с тем луком анекдотичен и даже не описан как следует — дан через диалог, через байку; он на ходу становится грустно-юмористической легендой; Митька является со стороны, но сразу же втянут вовнутрь «системы», лишь как бы тонизируя ее особым посторонним ферментом; все же остальное, и прежде всего Катерина, Евстолья и сам Африканыч — из самих «недр»; символично, что лес лечит Африканыча от величайшего горя.

В ситуации, как ситуации, есть своя сила и своя слабость; по спорам в нашей критике мы уже хорошо знаем, в чем то, в чем это. Сила — конечно, в самой органичности и исходности материала, в мощи первичных ценностей, в острой постановке вопроса, в чем же *прочность, традиция* человека в нынешнем динамичном мире; слабость — в иллюзии герметизма деревни, в прекраснодушной мечте, что мир таков, *может* быть таким, каким мы представляем его, шагнув в чистый, влажный, зеленый куст какого-нибудь чернотала иль краснотала; но мир — вот он, вокруг, в просторе, и человек, даже сидя в кусте и дремля в зное, в общем-то все равно знает в душе, что впереди — дорога.

Но этот этап был необходим нашей прозе; и Белов его выразил.

Вот она — соответственная стилистика, беловский «язык»: «За печным кожухом потрескивала, высыхая, лучина, шуршали в стенах тараканы. Кряхтя от боли в спине, дед Никита опустился на колени, с виноватой отрадой, исподлобья взглянул на божницу... чуть покачивалось на цепочке оправленное в резную медь голубое фарфоровое яичко...»

Правда, это уж не «Привычное дело», а «Кануны» — произведение более позднее, более сознательное по методу и потому и в чем-то более четкое — более простое для аналитика...

Белов густ, живописен; его описания незримо просвечены тонкой и ясной, как говорят, «духовностью» — чувством высоты ми́ра: «с виноватой отрадой»; но она, эта «высота», не поставлена во главу угла; Белов знает о ней, но не «исследует» ее — у него иные задачи; займись он тут ею — и все бы рассыпалось: тут просто иное

целое; Белов объективен, эпичен, его основное средство — изобразительная деталь; эти детали в «Канунах» еще живописнее, еще гуще, чем в «Привычном деле»; достоинство ли это? не знаю; в искусстве все текуче, и густота густоте рознь; в приведенном описании живопись утрированней, в «Привычном деле» (мне кажется) — духовней, «просвеченней»; но об этих конкретностях можно спорить, а сам стилевой принцип — непреложен: изобразительная фактура довлеет.

Белов чужд, упоминавшейся мною, музыкальной стихии, которой поражают нас эмоциональные развороты раннего Гоголя, Достоевского; он чужд и того «напева», который есть в знаменитых прилагательных Бунина — столь же частых, «назойливых», как у Гоголя, Достоевского, но не эмоционально-психологических и «надрывных» (выражающих предел и стихию жизни), как у них, а изобразительных; он чужд и торжественных восхождений и ниспаданий фразы Толстого.

Все это не его традиция.

Как сказать; в широком смысле оно, разумеется, и его традиция, но *конкретная* традиция тут иная; она идет, пожалуй, именно от «второго ряда» нашей многообразной классики XIX века — от литературы «народнического» стиля и толка; но Белов — сразу же — отличен тем, что опять-таки более органичен и живописен: «Крепко было слово, сказанное Настей. Патап Максимыч не уснул от него после обеда. А этого с ним лет пять не случалось, с тех самых пор, как, прослышав про сгоревшие на Волге, под Свияжском, барки, долго находился в неизвестности: не его ли горянщина погорела» (Мельников-Печерский). «У нее имелась над головой своя крыша, была своя печка, и даже своя живая душа животинка, как она называла курицу Рябутку. Эта Рябутка днем гуляла на полу, теперь же по случаю ночной поры сидела за печкой, в закутке, на деревянном штырьке. И Таня поминутно вспоминала о ней» (Белов). Мельников пишет все же неуловимо «сверху»; он все-таки стилизует («крепко... слово», утрировка «горянщины», нарочитый «сказ» в тоне и пр.); Белов «нормален» в своем материале.

Он «спокоен», немного степенен; в нем не хватает духовно-мыслительной *предельности* нашей большой, громкой классики, да он и не стремился к этому; в осно-

ве он тематически ограничен, а за этим стоит и духовная некая «специализированность», сниженность диапазона — и, чувствуя это, в самое последнее время он пробует в рассказах иные темы и даже стили, чем в вологодских сценах; он ощущает потребность в новом — и остается собой в самом этом новом...

«Не мысля гордый свет забавить», пойду старым путем — возьму прозу, противоположную по духу и стилю.

Это, конечно, проза Юрия Трифонова.

Почему «конечно»? «С таким же успехом» вы могли взять Окуджаву и...

И все-таки в конце концов согласятся, что если уж искать стилевые полюсы, так это Белов и Трифонов.

Окуджава и иные были бы как-то не эталонны...

Или Шукшин. С Шукшиным у нас долго по сути не знали, что делать...

Всех этих ситуаций и образов так или иначе уже касались в книге; не будем повторяться — вдаваться в подробности. Шукшин — на мой взгляд, вершина нашего «сказового» стиля последнего времени; после него это уж затруднено; конечно, есть более молодые писатели, вроде В. Маканина, идущие на другом материале в том же русле; но, мне кажется, в нашей литературе, вопреки «сказу», вновь мощно, и не без «оглядки» на нашу высокую, могучую классику первого ряда, возрастает потребность в *личностном* стиле — в том стиле, в котором писали прозу поздний Пушкин, Лермонтов, Гоголь «Страшной мести» или (с другой стороны) «Мертвых душ», весь Толстой, во многих чертах Достоевский, поздний Чехов; в том стиле, который сложился применительно к личностному герою в его отношении к проблеме народа. «Сказовый» стиль XX века имел у нас две ипостаси — интеллектуально-стилизованную (развившую, гипертрофировавшую, возведшую в доминанту лишь *одну из черт* большого классического стиля XIX века) и собственно народную; но «со второго плана» XX века вновь идет высокий «монологический» стиль, призванный, как мне представляется, придать самой народности новую силу.

Сам Белов весьма не чужд народной сказовости; вообще мы именно видим, что разбор всех упомянутых

писателей тут не был бы разбором «по контрасту»; и вот я вновь вспоминаю о Трифонове.

И вновь я исхожу из того, что из фразы можно «восстановить» и все целое: «Но в этом-то и была корысть: делая добрые дела, все время сознавать себя хорошим человеком. И Лена, учуяв маленькую слабость матери, в минуты раздражения говорила про нее Дмитриеву: ханжа. А он приходил в ярость. Орал: «Кто ханжа? Моя мать ханжа? И ты посмела сказать»... И — начиналось, катилось... Ни мать, ни Лора не знали, как он буйствует из-за них. Кое о чем они, конечно, догадывались и кое-чему бывали свидетелями, но в полной мере — со всем набором оскорблений, с плачем Наташки, *неразговором* в течение нескольких дней, а порой даже с легким рукоприкладством — это было им неизвестно...»

Это «Обмен» — по-моему мнению, самая показательная из той серии повестей Трифонова, которая стала известна в недавнее время; пассаж не отыскан, а взят почти наугад.

Сама возможность этого последнего обстоятельства, однако же, не случайна; бывают писатели неровные, контрапунктные, сплошь и рядом нетипичные для самих же себя в тех или иных ходах, поворотах, моментах текста; Трифонов стилистически ровен,— при взгляде на его текст тотчас же приходит в голову крепкое слово «профессионализм»; он весь *выполнен*, и его можно «брать» с любого места.

Как у всякого внутренне зрелого деятеля литературы, тут частная черта ведет к целому... Я, правда, сейчас не буду подробно говорить о самой проблематике Трифонова: мои цели иные. Я не буду говорить о проблеме духа, взятой через бездуховность, о «быте и бытии» (формула, ныне ставшая модой), о традиции позднего Чехова; меня тут интересует более *способ решения*, чем *постановка* проблем и проблемная традиция.

На уровне голой проблематики Трифонов в чем-то смыкается с Беловым: и тот и другой «размышляют» (как любит говорить наша критика) о нравственном потенциале общества. Трифонов с другого конца идет к той же проблеме, что и Белов: к «проблеме духа» в нынешней жизни. Но Белов, «размышляя» об этом, остается, так сказать, в пределах, в сфере самой «орга-

ничности», природности мира — он, как стилист и прозаик в целом, «спасается» в цельность естественного, живого существования мира, и тем соединяет нравственность и пластику, поэзию, *живую* жизнь мира; Трифонов разъят. Его моральный поиск конкретно-аналитически «глубже», разработанней беловского; сама его фактура современней, больнее и динамичней; его реалии ближе нынешней бытовой жизни и более задевают людской механизм конкретного сопереживания, «узнавания» себя в объекте. Но Трифонов более специализирован и «очищен», дистиллирован, что ли. Вот быт, а вот нравственные проблемы; а вот я сообщаю о них; живопись и поэзия — исключены; вот анатомия и анализ, а там уж — судите сами.

Трифонов — прозаик в самом конкретном смысле этого слова. Даже и организационно литература разбита на секции, и литераторы подолгу путаются — кто «критик», кто «детский писатель» и так далее, и как бы тут не нарушить границы. Дарование Юрия Трифонова отвечает этому принципу. Он отточенный, ровный, профессиональный прозаик и только прозаик.

Он не дает себе роскоши увлечься и впасть, например, в *лиризм:* во-первых, он знает, что это не соответствует сути его таланта — аналитического, анатомического; во-вторых, он, я думаю, просто и *не позволил* бы сам себе, если бы такая нота возникла. Участие в *самой стихии* жизни — не по его части; он всегда над ней. Поэтому он морально-мыслительно более строг... но и более дистиллирован; поэтому он, вероятно, всегда помнил завет Чехова, что писатель должен быть холоден как лед. Чехов порою нарушал этот завет — для писателя это не проблема: он сплошь и рядом для того и устанавливает стилевые заветы, чтобы нарушать их; Трифонов, скажем так, нарушает значительно реже.

У нас «холод» — отрицательное определение; мы забыли, что все не так просто.

Мы забыли, что Томас Манн в «Докторе Фаустусе» специально бьется над проблемой художнического холода; что еще в середине XIX о нем говорит Белинский (о «Руслане»!); что основная характеристика В. Розанова Гоголю — холод (можно спорить с этим, но речь тут о постановке вопроса); что Достоевский вспоминает старинное: будь холоден или горяч, не будь тепл.

«Живое чувство» или, положим, «нравственная идея» еще тоже не панацея художества; иначе, да, любой искренний риторик-морализатор был бы выше Пушкина... Да и не устали ли мы в нашей литературе от прозы, стихов и песен, в которых хватает «живого чувства» и «задушевности», но ни на гран строгости, формы? а ведь без «холода» их не будет...

Все это к тому, что «холод» — не «ругань» в адрес Трифонова; эта «беседа» вообще, напоминаю, идет не в плане похвал и ругани. Цель ее — наметить, чего нам стилистически не хватает до большой классики; если я и не справлюсь с целью, важна, повторяю, установка...

Но все дело в том, что и на *одном* холоде высокое искусство не строится, что бы ни говорили сами литераторы за или против холода. Проза, в которой нет поэзии, тем самым уже и не совсем проза. Она проза в своем, в специальном, в специализированном плане; но она не проза в том грандиозном смысле, в котором мы привыкли воспринимать прозу, говоря о классике XIX века. При этом заметьте, что, судя о прозе XIX века, мы имеем в виду одно, а судя о прозе более поздней,— другое. Причем это не только о масштабе, но и о стиле, о жанре.

У нас в последние годы под прозой подразумевают нечто деловое, четкое, точное, *информационное*, выполненное в среднем (не в общем, не в крупном) плане; нечто спокойное и уравновешенное, сглаженное. «Лиризм» не исключен, но лишь именно как «напев», как попутный лиризм; *индивидуальность* прозаика, как правило, притушена, даже если она *есть*; на первый план выставлен материал, фактура. Может, Катаев и иные внешне нарушают это, но по сути не нарушают: рационализм и информационная деловитость, «аритмия» Катаева «мешают» ему выйти за рамки того, над чем он сам вроде бы смеется.

Проза классики была полна; в ней был романтический взрыв и конкретная деловитость, в ней был лаконизм раннего Пушкина, «сдерживаемая» мощь Лермонтова, стихийные надрывы Достоевского и романтического Гоголя, никогда не думавших о внешней точности, а «думавших» лишь о точности внутренней, о точности мыслительной и лирической — о точности выражения «надрыва», *предела* жизни; в ней была живая, тор-

жественная «корявость» толстовской индивидуальности, таившей за собой универсумы.

Есть ли все это в известной нам современной прозе?

Что за наивная постановка вопроса! Да и лицом к лицу лица не увидать; надо дело делать — скажут многие и отойдут в сторону.

Надо еще посмотреть, *что́* есть дело в литературе — и обходится ли оно без наивностей...

Фраза Трифонова, повторяю, информационна; она не входит в самое стихию, а описывает ее: «в минуты раздражения... орал»; мало того, даже пейзажный Белов, как я уже упоминал, работает все же не на *музыке* (Блок), не на пределе жизни — а в крайнем случае на акварели и на напеве; на тихом чувстве — например, на грусти; на *пересказе и описании* ситуации,— а не на *поэтическом, музыкальном вхождении* в нее; и на статике, а не на динамике мощного потока жизни.

Самая трудная, на мой взгляд, «языковая» задача в искусстве прозы, как и вообще в искусстве,— это удержаться на грани строгости и «стихии»; я сказал бы — на грани *гармонии* и «стихии», — если бы не подумал, что гармония — это, возможно, и есть порядок, закон, *форма в самой* «стихии».

Многие отчаялись на этом или на том: одни — начисто выгоняя из *самого* творчества природное, цельное, живое, стихийное, органическое начало — и оставляя лишь «сеть» «закона» — серебряную клетку от тигра; другие — бегая за тигром по влажным и густым зарослям — и так и не решаясь сковать его, живого, прутьями *выявленности*, закона и *формы*: мелькнет рыжее, быстрое... и вновь *ничего не видно:* одни кусты.

Искусство — «тигр в серебряной клетке»; в нем, в искусстве, должно быть все выявлено, все видно — и оно должно быть живым и диким; я сказал бы резче: искусство — это тигр, попавший из зарослей в клетку, увиденный всеми и снова ушедший в заросли; тут, может, и разница между алгеброй и гармонией.

Ведь мы привыкли к этой антитезе, а и она по сути сложна; там и там — закон, порядок, строгость, сообразность и соразмерность; в чем же разница?

В том (в стилевом плане), что гармония — закон в *самом* живом, тогда как алгебра — закон в отвлеченном, в «абстрактном», в прошедшем через «анализ —

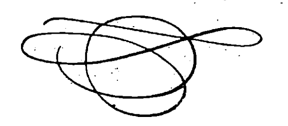
синтез»; тут-то секрет искусства, и тут-то — неразрешимость его секрета.

Наши прозаики еще стилистически робки, они еще слишком аккуратны, что ли; они еще не осознали всех своих сил; я уж не говорю о тех «тьмах тем», которые идут *«путем»* Белова иль Трифонова (а не *своим* путем, как положено в творчестве) — плодят легионы описательно-риторических, информационных, деловитых произведений, «работающих» на пейзаже ли и на быте ли, но не на поэтическом, не на музыкальном, а на «специализированно-прозаическом» принципе; не о них речь.

Я говорю о том, что и сами ведущие наши писатели порою не до конца еще доверяют *пределу и динамизму* жизни; что сама стилистика фразы отражает и эту недостаточность — и скрытый порыв к высшему...

«ТОЛСТОЙ ИЛИ ГОГОЛЬ?»

О романтическом начале в современной советской прозе



Литература вступила в новую интересную эпоху. В ней резко ощутимы линии единства, особенно по части социального и нравственного поиска; в то же время чисто художественные тенденции разнообразны как никогда.

При этом намечаются попытки сочетания духовно-стилевых начал, ранее бывших несовместимыми.

Все более заметен изобразительный поиск, так или иначе наводящий на мысль о романтическом пафосе, романтическом приеме в обще-реалистическом русле. Этот поиск зачастую особенно явствен в литературах некоторых братских республик. Не случайно дискуссия об условности, о «мифе» (по сути о романтической тенденции), шедшая в «Литературной газете», в своем реальном материале фактически опиралась на эти литературы.

Чтоб было ясно дальнейшее, нельзя не сказать два слова о самой этой дискуссии; она симптоматична.

Я считаю ее одной из самых полезных за последнее время. Наша удача, что начал ее Л. Аннинский[1], с его энергией, яркостью и талантом эпатажа. Человек солидный, но вялый увел бы воду в песок, а вопрос — острейший, давно ощущаемый и мало обсуждаемый.

Миф мифом, а речь идет об изобразительном состоянии нашей прозы. Когда так говоришь, отвечают: какое состояние? проза в расцвете, тут нечего обсуждать.

---

[1] «Жажду беллетризма!» — «Литературная газета», 1978, 1 марта (№ 9).

На деле художественные перспективы нашей прозы давно вызывают раздумье, и статья Л. Аннинского то положительным, то отрицательным способом обнаруживает это, иногда помимо воли самого Л. Аннинского. Не впадая в «беллетристический» тон самого автора этой статьи, попытаюсь сказать спокойно о неспокойном.

Нарочитые «ошибки» Л. Аннинского легко поддаются логическому анализу. Вновь обращает на себя внимание общая методика. Он демонстративно дедуктивен. Он берет из объективного материала лишь то, что нужно для тезиса,— а материал мстит за себя. Требуется — он скажет, что у Булгакова черт — положительный герой, и тем плох Булгаков; напиши послесловие к кому-либо — объявит тебя последователем этого кого-либо; захочет — объединит в одну компанию Белова, Матевосяна и Друцэ, хотя под тезис подходит лишь Белов, да и то не совсем, как и следовало ожидать; подкатит забота — «заставит» Л. Толстого работать на свою мысль — хотя что же такое «Война и мир», как не тот же уход в историю, против которого сражается Л. Аннинский? И не «приставали» ль современники к Толстому по тем же поводам, по которым Л. Аннинский «пристает» к нынешним писателям («жаждет беллетризма»)? Толстой как раз мало беллетристичен, он «презирает» читателя — в этом смысле «уступает» резко-сюжетному и «скандальному» Достоевскому. Описания длинны, фраза «корява» и пр. Я уж не говорю, что слишком многие дружно требовали выкинуть из «Войны и мира» философские пассажи. Даже и притча есть у Толстого. Конечно, без всего этого немыслима сама мощь Толстого; но это иной вопрос... Кроме того, русская литература как целое была художественно рельефней, чем мы теперь о ней порою думаем. Хорошо, Толстой; ну, а Гоголь? И, кстати, именно Гоголь сейчас интенсивнейше обсуждается во всем мире.

Можно было бы бесконечно ловить Л. Аннинского на противоречиях, если бы мы не понимали, что он сам хочет, чтоб его ловили,— такова уж его манера; но мы понимаем и то, что ни за какой он не за «беллетризм», а наоборот — по сути, Л. Аннинский один из самых «добропорядочных» людей в нашей критике; всегда он борется за четкую нравственность, за преобладание прочности над динамикой, за свет против огня и так далее.

Хлопоты ему приносит не суть его речей, а их эпатирующая манера.

И вот если вникнуть в эту суть, то надо не обижаться, а быть благодарными.

В резкой форме, с отрицательным знаком Л. Аннинский напомнил, что многие наши прозаики, в том числе ведущие, ныне находятся в напряженнейшем внутреннем поиске; что проза «как целое» миновала некий художественный этап — и никак не выйдет к следующему; что молодое поколение — добавлю — мучительно ощущает эту ситуацию и порою не знает, на что ориентироваться. Добавлю еще, что дело не только в самой прозе, а и в критике прозы, которая годы и годы открывает открытое и боится шагнуть за черту. Л. Аннинский из первых, кто делает этот шаг, пусть и загородив себя щитом «обратного знака».

Л. Аннинский говорит о прерогативах нашей «чисто» реалистической прозы 60-х годов. Опять добавлю: это относится прежде всего, конечно, к русской прозе. Недаром не получилось обоймы из Белова, Матевосяна, Друцэ... Эта наша проза завоевала читателя прямым нравственным порывом и верностью жизни, как она есть; в литературе Украины, Закавказья, Прибалтики внешне был заметней пафос «интенсификации» самих духовно-художественных средств. Это не абсолютно; я думаю, меня понимают.

Для примера подробней поговорю о литовской литературе.

Много и плодотворно работающий М. Слуцкис привлекает, быть может, не благодаря самому композиционному или стилистическому приему, а благодаря «тяжелой» (в хорошем смысле) содержательной наполненности этого приема, уплотнению психологизма и реальной жизненной информации: «Когда оглядываешься назад, на последнее, сгоревшее, как мгновение, общее их десятилетие, вырастает перед глазами не пригородная рощица, в которой и с завязанными глазами не заблудишься, а дремучий бор, радостно и грозно разносящий их голоса; путаются даты, встречи, телефонные разговоры; волна за волной, не смешиваясь друг с другом, накатываются дни разногласий и споров, мира, взаимного доверия, даже детских шалостей...»

Странно было бы говорить о прямом «романтизме»

М. Слуцкиса; в общем этот писатель неизменно верен быту, в статьях своих выступает против отлетов от правдоподобия; герои этого его романа — отнюдь не романтические врачи и больные; однако же дело не в словах — сами слова «условность», «романтизм» и пр. достаточно условны — а в сути. Слуцкис неизменно «романтик», так сказать, не на уровне героев и композиции, а на уровне конкретной стилистики, «языка»; соединения разноплановых понятий, столь характерные для стилистики романтического типа, непрерывный порыв в сторону «тайны жизни», открытое борение мысли, как бы пространственно-временной простор и «разомкнутость» приводят нас все к той же идее о напряжении стиля, нехарактерном для стопроцентно реалистической прозы: «...последнее, сгоревшее, как мгновение, общее их десятилетие... дремучий бор, радостно и грозно разносящий их голоса; путаются даты, встречи...»

У Слуцкиса внешне нет никаких мифов; но условность его повествования ныне внутренне все более подчеркнута; так выражается устремленность «в глубину» человеческого состояния, в дальние недра жизни.

У более молодого Р. Шавялиса сочетание разноплоскостных начал заявлено более демонстративно и более «композиционно».

Р. Шавялис рискованно и резко старается соединить «интеллектуальные» методы изображения с крестьянской и вообще «дремуче-земной» фактурой; и если тут нечто живо искрит, то именно сам контрапункт, а не то или другое начало, отдельно взятое: «Ствол большого клена заслонил не только от ветра. Его стан трещал и стонал, однако могучие мышцы дерева и гордо вскинутые кверху ветви словно смеялись над усилиями бури, потому что корни клена, широко и твердо запущенные в землю, не чувствовали мощных порывов ветра. Титас прижался к его стволу, нет, обнял его, и сердце деревенского мальчика забилось: ему не страшна никакая буря, пока будет живо это дерево, пока Титас будет слышать его шелест и сможет коснуться рукой корявого, хранящего дневное тепло слоя коры. Когда он это понял, даже огонек в кухне, где точились топоры разлада, заблестел жарче и надежнее». Все это по сути — несобственно-прямая речь. Это состояние крестьянина Титаса и одновременно — авторский голос. И этот по-

следний субъективно-мыслительно насыщен и романтически повышен: «могучие мышцы дерева», «гордо вскинутые кверху», «мощных порывов», «не страшна никакая буря», «точились топоры разлада». Р. Шавялис стремится охватить мир во фразе, в слове просторно, резко. И дело, конечно, не в самом голосе, тоне, не в самой фразе, а в том, что́ за этим стоит, что́ рвется сквозь это...

По выигрышам и проигрышам этого автора особенно ясно видно состояние «романтического мироощущения» на данный момент. Я не говорю, что Р. Шавялис лучше всех. Не говорю я и того, будто он самый типичный из всех «романтиков». В разных республиках у нас есть писатели, в этом смысле гораздо более колоритные. Я говорю о другом.

Романтизм как конкретное направление возникал в конце XVIII — начале XIX веков. Это направление дало несколько авторов, в чем-то эталонных для всего романтического стиля. В то же время ясно, что за словами «романтизм», «романтический» стоят более широкие ассоциации. Столь разные люди, как Белинский и Блок (последний не раз полемизировал с Белинским по существеннейшим вопросам), сходились на том, что «романтизм» — это «вечная сторона натуры и духа человеческого; он не умер после средних веков, а только преобразился» (Белинский). В чем тут дело? Почему при слове «романтизм» перед нами встают и образы Данте, Шекспира, Руссо, авторов Вед и «Слова о полку Игореве», а не только Шлегелей, Байрона и др.? Почему за ним встает мировой фольклор?

Слово «романтизм», независимо от сугубо европеизированного корня, имеет за собой ассоциации, в которых мы уж не властны. Есть традиции терминов, которые от нас уже не зависят. Пусть термин «романтизм» был сильно дискредитирован в последние лет полтораста; и все-таки другого, насыщенного теми традициями и тем сложным комплексом ассоциаций, которые нас сейчас интересуют,— нет. Суета проходит, исходные слова остаются. Блок понимал это. К его временам романтизм был скомпрометирован, может быть, еще сильнее, чем к нынешним; и все-таки Блок возвращается к этому слову... Да уж и Пушкин знал о современных ему романтиках, что они всуе научились писать «темно и вя-

ло»; и все-таки он не отказывается от романтизма, а лишь добавляет вынужденный титул — «истинный».

Все это не значит, что автор книги теперь ничего не желает видеть, кроме романтизма; мне известны его и вопиюще слабые стороны; я хочу лишь напомнить, что вопрос о романтическом начале не так прост, как он кажется некоторой части критики (уже насторожившейся при виде непонятных ей «рассуждений» о романтизме), и что он не сводится к вопросу о поверхностной «романтике», обсуждавшемуся одно время в нашей литературной среде, особенно между поэтами одного-двух поколений.

Романтизм обращает на себя внимание резкими акцентами на духовное, «подспудное» состояние человека и человечества, острейшим стремлением к целостности и полноте бытия и существования, в связи с этим — к предельным, вершинным типам, «приемам» и ситуациям, материалу, к музыкальной стихии мира, имея в виду под музыкой не «жанр и вид искусства», а те внутренние мелодии, ритмы, из которых происходит и сам сей «жанр и вид» как частность, и другие искусства как именно искусства в их тайном порыве, напоре; к яркости и живописи мира, позволяющей выразить его рельеф, простор и многообразие («полноту») и не ограничивающей художника слишком узкими тематическими целями.

Усиление романтического начала было, я считаю, естественной реакцией на чрезмерный натиск прозы степенно-деловой, очерково-бытописательской, риторически-информационной, узкоморалистической, описательной — прозы, от которой одно время было уж как бы и некуда деваться, так «основательно» она «доказала» себя и так удобно заняла все позиции. Куда ни посмотришь — назидательно поднятый палец: будь умным, не нарушай повседневных норм, живи тихо, работай себе спокойно, люби природу, но в меру, уважай деревню, но не как стихию, природу, а как мир и прочность, исповедуй твердые бытовые ценности — и будешь почтен... Все бы это и ничего, а для быта, для житейской жизни и вовсе бы хорошо — да вот беда: не отвечает природе творчества.

Ибо художественное творчество — это и порыв, по-

лет, простор, «игра духовных сил», праздник, поэзия, а не только степенность, добропорядочность...

Впрочем, и без степенности и рассудка искусства нет, о чем всегда надо помнить слишком уж оголтелым романтикам; искусство объемно, рельефно... в этом все дело. Это так ясно — и это-то и есть самое трудное. В искусстве возможны и даже необходимы акценты, новые повороты объема Жизни; но за плоскостью должен ощущаться и *весь* объем — в этом все дело...

Но я увлекся, а речь шла о Р. Шавялисе.

Конечно, всякий может сказать, что произведения молодого литовца затрещат под натиском столь громких теорий; да и чьи не затрещат?

Но я сейчас говорю не о результатах, а о самой тенденции.

Я вижу у Шавялиса, как и у многих других, стремление осуществить «пресловутый» синтез, охватить полноту мира, соединить концы, «в принципе» несоединимые. Иногда сил не хватает — швы трещат. Есть «синтез», то есть соединение извне разнородных начал, а самой органической целостности, самой «полноты» — нет. Слишком уж «не ложится» Титас со своим некрупным и мелкоотрицательным духовным зарядом на ту атмосферу, на ту фактуру, которую ему авторски предлагает Р. Шавялис: робкий собственник — и «могучие мышцы дерева...» Подобное не только у него: у «молодых и средних» по возрасту из русских «романтиков» — то же самое... Все так; но это (сама тенденция, само стремление) — черта романтизма.

В отличие от этих двух писателей, В. Бубнис сразу же обращает на себя внимание и прямыми тематически-социологическими акцентами. Если М. Слуцкис и Р. Шавялис более работают, так сказать, на уровне стиля (тут не так уж важно, что врач есть врач, даже не так уж важно, что крестьянин есть крестьянин), то В. Бубнис строг в соответственных координатах материала. Заставляя вспомнить о принципе трилогии Фолкнера, его герой демонстрирует нам *сам переход* человека из деревни в город, но только в иных социальных условиях, чем у Фолкнера.

Он прилежно и правдиво описывает быт литовской деревни и города. Люди его — обыденные люди, а их окружают обыденные вещи, атмосфера: «У остановки

такси — очередь. Викторас становится в хвост, опускает наземь чемодан, пытается разглядеть, что изменилось на площади»... «Добротный реализм».

Но сам замысел насыщен символикой: он, «на уровне» общей композиции и сюжета, выводит за рамки прямого отражения мира и внутренне намекает на динамизм, распахнутость мира и человеческой мысли...

Прямой реализм был эти годы более свойствен некоторым школам русской прозы; с ним в искусство прозы приходило то начало непосредственной жизненной теплоты и очевидной достоверности, которое многие сильнее всего ценят в литературе.

Они в значительной степени правы: русская проза 60-х дала 5—6 блестящих талантов, сильных с этой стороны...

Но и русская проза не однозначна в этом смысле...

Ах, как просто все было бы в литературе, если бы она могла останавливаться на раз найденном. Ах, как просто все было бы, если бы и Белов, и Друцэ вняли призыву: вернитесь к «Привычному делу» и «Бремени», хватит мудрить. Ах, как просто было бы, если бы и Толстой был так прост, как хотелось бы. Ах, как просто было бы молодым: пишите, как Белов, пишите, как Друцэ. Ах, как просто было бы, если бы все проблемы сводились к прямой теплоте, а все беды сводились к «мифу» и, шире, к романтическому началу в литературе. Или к каким-то эгоцентристам-психологистам, которых, не называя, укоряет П. Ульяшов в той же дискуссии. К слову, дискуссия не приводит ни одного мифологически-романтического примера, кроме случайных, из русской литературы; психологистов же что-то вообще давно не видно на страницах периодики. Получается сражение с тем, что могло бы быть. За всем тем и П. Ульяшов и другие считают, что такой литературы еще слишком много.

Но это другое, сказал бы тот же Толстой; а в чем же сама суть?

Многие наши прозаики давно ищут «приемов», могущих полно выразить новый могучий опыт эпохи и человека, дать этот опыт на нынешнем уровне «состояния духа». Реализм? Романтизм? Да, реализм; но понятие это ныне сложнее трактовки Л. Аннинского. Реализм в высшем смысле, говорит еще Достоевский. Истинный

романтизм, говорит еще Пушкин... Гении ищут формул для выражения той невыразимой полноты, глубины, широты и напора жизни, о которых они не могут забыть. Толстой тут, кстати, не исключение.

Термин «романтический», повторяю, условен, он не обнажает всей сути дела; но он глубже и шире, чем «миф» и пр.; примем его в рабочем порядке.

Так вот, я думаю, что *истинно романтическое* искусство не пострадает и от злой критики. Умный враг полезней глупого приятеля.

Оно тем более не пострадает, что в романтическом искусстве действительно всегда есть эта Сцилла — тяготение к чистому приему, не обеспеченному теплом и живым чувством, к потусторонней зауми, к искусственности конструкций; недаром сама общая идея романтизма в свое время была скомпрометирована романтизмом натужным и ложным... Харибда бытовой, очерковой прозы — «бескрылость»; но не о ней сейчас речь... Романтизм, миф? Ушат холодной воды тут не помешает. Я думаю, умные «романтики» из тех, кого умно «обругали» в последних дискуссиях, где-нибудь поднимут за ругавших тост, как Петр подымал тост за шведов.

Независимо от нарочитых притч и мифов живет литература, которая вроде бы и несет в себе те же черты, которые не нравятся сторонникам бытовой прозы, но выглядит органично. Собственно, таким был Пришвин, который мало заботился о сюжетной компенсации изобразительности и однако читался. Долгие годы он был в стороне от грейдеров критики, и лишь теперь о нем вспомнили как об одном из характерных писателей века. А вот из текущей литературы: «Да, нужно было уйти сюда, на веранду. Здесь метель соберет кусты, деревья, чащи. Сойдутся птицы и звери поближе к теплу, притихнут за стеной, замрут и задремлют. Они, каждый со своей стороны, станут пробираться в сны твои. Им очень любопытно, что ты видишь, над какими облаками пролетаешь, какие долины сияют под свободным твоим полетом...» Ю. Куранов свободно чередует символическую и заземленную манеры; от этого сами «потусторонние» выходы (как здесь) не вызывают возражений... а потому и проходят мимо внимания критики, ищущей очевидного. С другой стороны, такой в целом-то очерковый писатель, как А. Ким, позволяет себе фразы вроде: «Тре-

тьего дня зашла женщина в соседний двор и подошла к другой женщине»,— фразы, тут же напоминающие о «мифологической» традиции собирательного письма; и никто не обижается, так как эта собирательность тут в общем естественно входит в антураж описательной прозы.

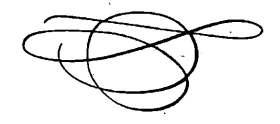
Поиск, разумеется, продолжается; Литва — лишь пример, процесс же, в неких своих контурах, общезначим.

Чтоб быть еще менее голословным, назову несколько имен из разных литератур и даже искусств. Должен оговориться, что я не считаю произведения авторов, которых сейчас упомяну, сплошными шедеврами. Это лишь подступы, именно поиск; это скорей пока еще само *свидетельство* о потребности, чем реализация как таковая. Многое не устраивает; но *тенденция* налицо... Из литераторов новых поколений это Т. Пулатов, отчасти Э. Ветемаа, А. Проханов и др., традиционно романтические украинские, грузинские, армянские авторы и упомянутые выше; в кино это — Ан. Тарковский, Н. Михалков; в болгарской литературе яркий пример нового романтизма, сочетающего современный физико-технический «миф» с духовным напором и живостью фактуры, — «Барьер» П. Вежинова; если выходить еще шире в мир, то снова вспомним о латиноамериканском романе во главе с Маркесом и др. ...Термины могут быть разные — вплоть до оксюморонного сочетания «магический реализм»; но духовно-стилевая ориентация по сути одна или аналогична. Объединяет напряжение духовного поиска, порыв к тайне мира, стремление исследовать природу и человека в предельных их проявлениях и та просторность поэтической мысли, о которой Фр. Шлегель говорил (как раз применительно к романтизму): «стремится и должна то смешивать, то растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы».

Что же касается названия, данного этой статье, то, я думаю, стоит лишь просто поставить этот вопрос, чтобы увидеть его бессмысленность...

Кстати, романтические традиции самого Толстого еще почти не изучены, а это не пустой вопрос. Одни лишь проблемы «Толстой и природа», «Толстой и Руссо», «Толстой и Индия» чего стоят...

ОСВОЕНИЕ



Идейные и духовные проблемы резко сплетаются и контрастируют со стилевыми, на литературу влияет невиданное доселе по мощи и количеству «сонмище» жизненных факторов, фактов и обстоятельств, проза и поэзия непрерывно становятся предметом для публицистических выкладок разного рода. Трудный период в плане обзоров и умозрений.

Тем временем кончились семидесятые годы, начинаются восьмидесятые. Реальный повод для подведения итогов и для прогнозов. Многие и занялись этим. Пока не очень впечатляет...

Но как же?

Оставить «процессы» на волю волн — не пытаться «освоить рассудком»?

Недаром тут слово «освоить»...

В нашей критике, во всей нашей литературной атмосфере возникла оригинальная ситуация, вообще-то известная по истории, но не такая уж частая. Вследствие многослойности, сложности литературного процесса; вследствие динамизма жизни и некоторой инерционности мышления; вследствие различных конкретных жизненных факторов и вследствие других причин, нам порою даже пока и неведомых, в литературе, особенно в прозе, сейчас явственно видны пласты освоенные и пласты неосвоенные или освоенные менее. Освоенные, не освоенные кем? Все теми же критикой, литературной атмосферой; вслед за этим — и думающим читателем...

Налицо пласт литературы серьезной, заслуженной, всеми признанной, умственно и душевно узаконенной;

той литературы, упоминание о которой есть «признак хорошего вкуса».

Существуют проблемы и менее очевидные — проблемы «второго слоя»; чем далее, тем невозможнее вести речь о литературе, не освоив этого.

Взять, например, исторический роман...

Действие в книге «Великий стол» происходит в один из самых темных и патетических моментов: три часа утра русской истории. Начало XIV века. Дм. Балашов во *всем* — не из тех, кто, как говорится, ищет легких путей; не ищет он их и в плане материала. Его не всегда интересуют праздники истории; «легко» бы сесть да «описать» *самое* Куликовскую битву! Дмитрий, Боброк Волынец, Владимир из Серпухова! Поединок Пересвета с Челубеем — тот в куколе, этот в татарском шлеме.

Великая патетика и трагедия Куликовской битвы внутренне, втайне непрерывно занимает Дм. Балашова; но именно потому, что она его занимает *слишком сильно*, он подходит к ней из *глубины* и «издалека».

Ясно, что повествование скрыто стремится к Куликову полю; но нет — именно! — нет прямых, лобовых решений. Видна глубинная символика и многомерность. Не все устраивает у Дм. Балашова; иногда он тяжеловат во фразе и во всем описании — не хватает прозрачного воздуха и пронзительности; иногда он не очень умело вдается в современную публицистику; его концепция Золотой Орды того времени вообще порою вызывает протест у каждого, кто хоть как-то соприкасался с трагической историей народа... Но как сказать? Тем-то, с другой стороны, и силен Балашов; он — неоднозначен, он — личность, он — индивидуальность; это видно в любой его тяжеловесной строке — видно, как бы он сам публицистически ни сражался с индивидуальным началом в мире...

Действие развивается в конфликте между Михаилом Тверским и Юрием Московским в их отношении к Орде; тоже проблема.

Как хотелось бы нам, чтобы история ложилась в наши прекраснодушные схемы! Как хотелось бы нам, чтобы роды обходились без боли, без смертей и матерей и детей...

Но Балашов и «угрюм» и мужествен; он стремится показать *все как было* — он знает, что имеет дело с ве-

ликим народом; поэтому он не боится никакой правды... И не только потому, а прежде всего — ради самой правды.

«Здорово» было бы, если бы Михаил и Юрий объединились бы, да и ударили б по Орде... Но тогда б и Куликово поле было не в 1380, а когда-нибудь в 1320 году; да и вообще его не было бы. Что такое Орда — уже не прежняя и разрозненная — перед соединенными силами всего огромного народа? Ведь через полтораста с лишним лет на Угре так оно и произошло: сражения не было. И не потому, что татары побоялись вступить в бой с данным конкретным войском — татары были не из пугливых,— а потому, что они своим особым чутьем почуяли: за тем войском — вся даль, весь ветер земли и истории...

Покамест же Юрий враждует с Михаилом Тверским (который несколько идеализируется у Балашова), завидует ему; покамест же оба князя, в том числе и даже и прежде всего идеальный Михаил, вынуждены искать помощи у Орды против своих же — русских; русские против русских с помощью Орды; покамест — лишь всплески силы и сознания, лишь предрассветные серые отблески; покамест — тьма и смерть.

Что же? Балашов нарушил принципы исторического оптимизма? Да ничуть не бывало; мощь и удаль родного оружия — пока в «частных» битвах; вкус и аромат родного хлеба и быта, а главное — это художественное, символическое ощущение нарастающих света и силы, проступающих сквозь стилистику, тяжесть фразы и описания,— все это ведет нас вперед и к солнцу... к Куликову полю, вопреки концепции самого Дм. Балашова: «Решись, Протасий, тысяцкий града Москвы, решись! Молви слово твердое! На тебя вся надея. Запрети рыжему Юрию рушить волю...»

Дм. Балашов не поэтизирует жестокости жизни; художественно констатируя ее, он тем самым, как говорится, и борется с ней; он, *самой* художественной тканью своей, дает уроки борьбы и *единства*...

Вот вам один из примеров.

Много ль мы знаем о Балашове, положа руку на сердце?

А исторические романы В. Лебедева, Ю. Давыдова и других?

Но эти имена мелькают; их видно и слышно в критике, о них поминают в специальных трудах по исторической прозе,— ответят многие.

В том-то и сложность; если бы совсем не «мелькали», было бы проще: мол, забыли, а надо вспомнить — и так далее.

Как бы это сказать?

Вот эта литература — этот слой — она, в общем-то, давно уже *существует* в нашем сознании; но она именно не *освоена* как *закономерность*.

Особенно это *видно* на судьбе литераторов, так сказать, полусреднего поколения — литераторов «новой генерации», как их иногда называют; термины тут не устоялись.

Нельзя сказать, что их судьба какая-то особая сравнительно, например, с судьбой Дм. Балашова — литератора уж немолодого, автора многих романов из русской истории; но по ряду причин она еще более наглядна для неравнодушного наблюдателя.

Дело, во-первых, осложняется тем, что различных литераторов этой «генерации» время от времени прилаживают в хвост уже сложившимся школам и стилевым направлениям; так, например, даже Г. Матевосяна пристраивали в затылок «деревенской прозе», хотя ныне всякому ясно, что это писатель иного склада, иной традиции и т. п.; из нынешнего текущего процесса в российской прозе можно назвать В. Личутина и др., которых постигла та же участь; кажется, сами они (судя по газетным и т. п. выступлениям) не против: принадлежать к авторитетному направлению — не худший способ вхождения в литературу; однако же речь-то в данном случае опять-таки не о тактике, а о сути дела. В. Личутин — в общем, писатель иной, чем «типичный» «деревенский» писатель; в нем больше жесткости и меньше прямой, заявленной доброты, он более романтик по материалу и описаниям и т. д.

Во-вторых, ситуация сложилась таким образом, что и вся эта литература, развиваясь исподволь и незаявленно, выделила *уж и внутри себя* различные русла, порою пересекающие друг друга, порою лежащие в разных плоскостях и на разных уровнях, порою противостоящие друг другу; есть имена, всем известные внутри этого самого общего круга и мало что говорящие како-

му-нибудь солидному критику, привыкшему мыслить спокойными обоймами...

Насколько уж *разнообразна* сама *эта* литература, можно судить по простым стилистическим признакам из сопоставления «кусков ткани» — текста: «Светик уже на другом конце рынка. Хорошо в Москве, думает она, какой город. Как в кино. Красавец, а не город. Светик уже неделю здесь и все не нарадуется. И как славно, что ей, Светику, пришла в голову эта мыслишка о книгах. Дядька в поезде подсказал — чудной дядечка. Надо бы его, масленого, проведать. Но это после» (В. Маканин). «Бороны царапнули материк, растревожили блеклые, зимние травы. И запахло сильно полынями, свежими соками. Сквозь сухие, вялые ворохи цепких прошлогодних стеблей, сквозь сморщенные красные ягоды и железные семена степь, полная света, тепла и ветра, оживала, набухала, готовая принять на себя табуны и отары, погрузить их в волнистую зелень» (А. Проханов). «Все ближе подходили мы к лесу, и все выше поднималась его темная неровная стена. Еще минута — и мы войдем в мокрый, хлещущий отяжелевшими влажными ветвями подлеска лес, словно в огромный сумрачный дворец, и двери, пропустившие нас, затворятся за нами...» (А. Ким). Простым глазом видно, что В. Маканин — это реализм, пусть не без притчевой символики, «городской жаргон» и городской сказ, и зощенко-чеховская традиция, и «усвоение опыта прогрессивной зарубежной литературы», и т. д.; сам материал В. Маканина — чрезвычайно живой и действенный; это — жизнь и быт современного сложного города и его язык. А. Проханов — тот ближе традиции романтизма, с одной стороны, и производственного романа — с другой; он увлечен идеей соединения биологического и техницистского, духовного и машинного; во всех этих идеях — еще много от натужности и рассудка — но исходная стилистика А. Проханова радужна, энергична; она обладает тем *напором*, без которого искусство слова, независимо от всех благих рассуждений и «постановок проблем», не живо именно как искусство. Ким в своей стилистике более спокоен, спокойно-изобразителен, иногда описателен; но и ему далеко не чуждо, условно говоря, романтическое начало.

Вообще должно сказать, что, при всех разночтениях

и противостояниях, в литературе этого типа есть и, пусть и весьма относительное, единство — *линии* единства...

В чем оно?

Ну, во-первых, в стремлении смотреть в глаза жизни, как она есть. Смотреть Правде в глаза, как бы ни трудно это было для изображения. Это не трюизм и не парадокс. Реальная жизнь современная — как и язык современный — чрезвычайно сложна, диффузна, динамична и многослойна; в этой ситуации проще всего (это, чем далее, тем явственней, путь наименьшего сопротивления вообще и материала в частности) выделить себе ясный и четкий, *статичный* кусок, участок — например, «память детства» или тихую дальнюю деревню — и разрабатывать его: мол, здесь все устоялось — все прочно и на века; тут вечные ценности и основы...

Со всем этим связано и стремление этой литературы резче видеть «вторую реальность», глубинную подоснову жизни. Есть «сверхсознание», говорят нынешние психологи... Современный мир таков, что от этого не отделаться... «Подземные гулы», напряженные энергии мира все четче вступают в силу; человек должен вывести их законы на суд разума и дневного света; должен жестче пытаться постигнуть *глубинные* ритмы, закономерности бытия... Отсюда «романтические тенденции», отсюда законы поэтики, не всегда уловимые с первого и «простого» взгляда. Искусство есть искусство; оно символично, оно имеет свои законы; поэзия прозы и музыка прозы, и ее цвет и вся живопись, и ее напряженная и современная мысль — *мысль*, включенная в самое художественную систему (наитруднейшая из художественных задач!) — все это ныне и законы *самой* прозы; *все* средства идут в ход; всё — напряжение; всё — едино; нынешний мир слишком сложен, ответствен и патетичен, чтобы проза — искусство прозы — могла позволить себе работать на плоскости и на линии — работать не на всем *объеме*, не на всей *полноте*, не на всем напряжении; работать на информационном, а не на музыкальном стиле; работать на риторике и описательности, как бы красиво это ни называлось в области эвфемизмов; работать без *ключа*,— без которого немыслимо высокое творчество. Наша нынешняя «очерковая», бытовая проза; к ней нет претензий по части нравственности; но

ошибаются те, кто думает, что этим все сказано. К ней нет претензий по части нравственности, но искусство ли она? Мы сейчас, как никогда, стоим лицом к лицу с нашей классикой; мы живем в стране, где 70 лет назад был жив Лев Толстой,— о чем, главное, ныне все помнят. Критерии соответственны... А мы даже и упускаем это понятие — *ключ* к стилю, *ключ* к произведению, *ключ* к творчеству. Если с первого раза непонятно, если глупому непонятно, то вроде и не существует. Следует спросить, понятны ли Толстой и Достоевский глупому человеку? Сейчас он притворится, что понятны; а в XIX веке он и не притворялся. «Страшный» Гоголь понятен ли? Щедрин понятен?

Кстати, стоит вспомнить русские сказки, былины и так далее, чтобы подумать о том, что русская традиция не так уж узко реалистична, как о ней порой говорят. В ней сильны начала романтизма, условности, музыки и гротеска. В ней — *широта* правды, высокого реализма и красоты.

Так что же о «неосвоенной» литературе?

Она, естественно, ждет своего освоения...

Некий литератор может встать в позу и вспомнить классику вот с какой стороны:

Веленью божию, о Муза, будь послушна;
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспоривай глупца.

— Никогда не будем глупцами,— вот был бы горячий и *юный* ответ.

— Будем *стремиться* к этому — будем стремиться быть мужественными и духовно, граждански зрелыми, и *мудрыми* в это суровое, в это патетическое и *ответственное* время; будем *стремиться* быть *достойными* нашей классики,— вот какой ответ, по-моему, дали бы люди старшие...

СОДЕРЖАНИЕ

Владимир Иванович Гусев

ПАМЯТЬ И СТИЛЬ

М., «Советский писатель», 1981, 352 стр. План выпуска 1981 г. № 401. Редактор *Л. А. Шубин.* Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев.* Техн. редактор *Л. П. Полякова.* Корректор *Т. Н. Гуляева.* ИБ № 2447. Сдано в набор 12.12.80. Подписано к печати 29.07.81. А 02914. Формат 84Х108[1]/32. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 18,48. Уч.-изд. л. 18,29. Тираж 20 000 экз. Заказ № 2266. Цена 1 р. 40 к. Издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр. Красная ул., 1/3.